

دَفَاتِرُ الْكَائِمِيَّةِ



رؤى

أهم اتجاهات الإخراج المسرحي

المصري في الستينيات

و. صفى صاوي

دَفَاتِرُ الْكَائِمِيَّةِ

مسرح

رؤيتي

أهم اتجاهات الإخراج المسرحي
المصري في السبعينيات

و. ب. م. م. م.

د. مذكور ثابت

رئيس الأكاديمية
ورئيس مجلس إدارة الإصدارات

إشراف فنى : صلاح مرعى
خطوط : حامد العويضى
إخراج فنى : هانى صبرى
تنفيذ كمبيوتر : ألفت محمود
سكرتير التحرير : أحمد رمضان
شئون الإصدارات : عبد الستار عمار
الإدارة المالية : على طه
متابعة النشر : عبله هديب

أمين الأكاديمية : د. مصطفى سلطان

المحتويات

◀ تصدير :

٧

د. منى صادق وتجربة التوثيق لمسرح الستينيات

بقلم : د. مذكور ثابت

◀ تقديم

١٣

بقلم : سعد أردش

◀ تمهيد

١٧

بقلم : المؤلفة

الفصل الأول : ثورة يوليو ١٩٥٢ ومفهوم التحول الاجتماعى فى المسرح المصرى.

- مدخل ٢٣
- المسرح المصرى والرصد الاجتماعى ٢٤
- المسرح المترجم فى مصر بعد ١٩٥٢ من الارتجال إلى التخطيط ٢٥
- طلائع المبعوثين ووحدة التوجه ٢٦
- المائدون وملاح تيار جديد ٢٨
- المسرح الحر ٢٩

الفصل الثانى : مظاهر صياغة جديدة لممارسات المسرح المصرى فى الستينيات.

- المسرح المصرى فى الستينيات من التحذير إلى التفسير ٣٧
- الملح التجريبي لمروض المسرح المصرى فى الستينيات ٣٨

الفصل الثالث : مخرجو الستينيات فى المسرح المصرى.. توجهاتهم ورواهم.

- مدخل ٤٥
- أولاً : فى اتجاه مسرح العبث ٤٨
- ثانياً : فى اتجاه المسرح التعبيرى ٦٩
- ثالثاً : فى اتجاه المسرح الملحمى ٧٩

الخاتمة

١٠٣

ثبت المراجع

١٠٧

التعريف بالمؤلفة

١١٣

د. منى صادق
وتجربة التوثيق
لمسرح الستينيات

تقديم بقلم
د. مذكور ثابت

الكتاب الكبير

"رؤيتي" هي مبتدأ العنوان الذى يبدأ به دفتر د. منى صادق ، العضو المخلص النشط فى هيئة تدريس المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون . وقد جاء إيجازها لموضوع رؤيتها فى ورقة قدمتها إلى حول ما يتضمنه هذا الدفتر :

أولاً : التوثيق العلمى الجاد لمسرح الستينيات الذى يشكل مرحلة بارزة فى تاريخ المسرح المصرى ، وما يتصل بذلك من طبيعة ما كان فى مسرح ما قبل الستينيات ، وما ترتب على الحركة الجديدة للمخرجين فى تلك الفترة من متغيرات تناغمت- بطبيعة الحال- مع المد القومى الذى أثمرته ثورة يوليو ١٩٥٢ .

ثانياً: التعريف الشامل بمخرجى هذه المرحلة ، أو ما جرى العرف على تسميتهم بالجيل الثانى من المخرجين ، أو بمخرجى الستينيات ، واستبطان التيارات الجديدة ، والأفكار الجديدة ، والتقنيات الجديدة التى تعتبر فى النهاية إحدى أهم النتائج الإيجابية التى حققوها من بعثاتهم التخصصية فى الغرب وفى الشرق ، بالإضافة إلى عناصر التحول المسرحى الكبير خلال الستينيات ، سواء بالنسبة إلى العلاقة بين العرض والجمهور ، أو بالنسبة إلى فلسفة الفراغ المسرحى .

وفى تجربة هذا التوثيق والتعريف ، إذا ما بدأ اللجوء إلى عنوان يشير إلى "رؤية" خاصة بالدكتورة منى صادق ، باعتباره منحى شخصياً ، فإنه كذلك حقاً ، وهذا ما أردناه ، لتخرج إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن . فإذا ما وضعنا فى حساباتنا منهجية الدراسة ، يمكننا أن نؤكد أن المقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد ، ومن ثم فالخصوصية واردة حقاً ، ما دامت محكومة بالمنهج من ناحية ، كما أنها سوف تطرح تنوعاً من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها ، وتضيف تنوعاً أكثر من ناحية أخرى ، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه .

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ "فجوة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة، ليتحقق مبدؤنا بالأبقى شيئاً فى "العممة"، بل لا بد من الخروج كلية إلى "النور". وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكلديات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، يكون الصفة "أكاديمي" هى ذاتها "مهنتا"، ويأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قيمتها النخبة بكل هئائنا وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعاً كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالموكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتطلع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاضم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المنكسر، جنباً إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمي، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تموزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمي مقروناً بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمي فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهى دائماً مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتريصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد - وهى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر

حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامعة - إن أجلاً أو عاجلاً - باعتبارها توضعات فنية مقننة، في مواجهة التطور الذى يعكس دائماً - بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالتواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن أجلاً أو عاجلاً، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامعة تواجّه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلاً للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائماً لاحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحوّل يوماً إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلاً بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثاً فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة "الأكاديمية التجريبية" أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبداً، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثاراً لتفاعل معها...

وكنّت يوم أن كلّفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عيني ثمة مساراً رئيسياً، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعاً.

وبينما ظل يعمتل فى ذهنى ما دار فى لقاءى مع الوزير، رأيت أن نبداً بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وهى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضاً عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الشاء الاحتفالى، دون أن تطيع أية رسالة منها، حتى صارت عرفاً ميتاً، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل،

أو بسبب التفاضل الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بمقدرة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلننا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تذكّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح" .. وهو المساوى - عندنا - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دقاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين، وفى ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذى يصدر خلاله دفتر د . منى صادق فى مجال الثقافة المسرحية فى حياتنا . وعند هذا الحد لا أعتقد أننى فى حاجة إلى الإسهاب فيما يتيح ذلك من مساحة للجدل والاشتباك .. الذى نبغيه .. وها نحن قد بدأناه ...

د. مكرم نبنى

٢٠٠٥

تقديم

بقلم

سعد أردش

دَفْعًا
الْكَافِرِينَ

اجتازت الكاتبة بتناولها العلمى الأكاديمى لأهم ملامح الإخراج المسرحى المصرى فى الستينيات مرحلة طويلة من البحث والتدقيق والاستقراء لمسرح تلك الفترة المضئئة، ولعل الصعوبة الحقيقية التى كانت تواجهها هى أن هذه الدراسة تنصب بالدرجة الأولى على الإخراج، بمعنى آخر على العرض المسرحى، وهو أمر يقتضى البحث الدائب فى أدوات المخرج المتعددة، بالإضافة إلى الوقوف على توجهات المخرجين وانتماءاتهم الفكرية، وأساليبهم الفنية، وما استطاعوا أن يضيفوه إلى الحركة المسرحية المصرية فى تلك الفترة من عناصر الإثراء والتطوير والتطوير.

والحقيقة أن الكاتبة اهتمت إلى المنهج العلمى الصحيح فى جمع مادتها، وفى استقراءاتها، وفى التوصل إلى الأهداف المنشودة من الدراسة، وفى مقدمة هذه الأهداف:

أولاً : التوثيق العلمى الجاد لمسرح الستينيات الذى يشكل مرحلة بارزة فى تاريخ المسرح المصرى، وما يتصل بذلك من طبيعة ما كان فى مسرح ما قبل الستينيات، وما ترتب على الحركة الجديدة للمخرجين فى تلك الفترة من متغيرات تناغمت - بطبيعة الحال - مع المد القومى الذى أثمرته ثورة يوليو ١٩٥٢.

ثانياً: التعريف الشامل بمخرجى هذه المرحلة أو ما جرى العرف على تسميتهم بالجيل الثانى من المخرجين، أو بمخرجى الستينيات واستنباط التيارات الجديدة، والأفكار الجديدة، والتقنيات الجديدة التى تعد فى النهاية إحدى أهم النتائج الإيجابية التى حققوها من بعثاتهم التخصصية فى الغرب وفى الشرق، بالإضافة إلى عناصر التحول المسرحى الكبير خلال الستينيات، سواء بالنسبة للعلاقة بين العرض والجمهور، أو بالنسبة لفلسفة الفراغ المسرحى.

وإنى لعلى ثقة من أن هذا الدراسة العلمية التي تضمَّنْها هذا الكتاب تضيف إلى
المراجع العلمية المتخصصة في مجال علوم المسرح مرجعاً مهماً، أمل أن يأخذ
بيد الباحثين الجدد نحو مزيد من الإثراء للمكتبة المسرحية.

سعد زروش

تتميز

نقله الموقظة

الكتاب القديم

حاولت هذه الدراسة أن تتقص الخلفية الفكرية والاجتماعية والسياسية التي كانت وراء تكوين المدلول الأدبي والفنى لإنتاج المسرح المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢- وتركيزا على مسرح الستينيات- حيث يظل قيام تلك الثورة بداية ميلاد جديد، وانطلاقة حقيقية للمسرح المصرى المعاصر، وذلك كمدخل إلى رصد تلك العلاقة الجدلية التى تحققت باتجاهات ذلك المسرح بين المنصة وجمهور معين فى زمن معين من خلال محاولات واعية لاستنبات المسرح فى وعى الجماهير وعقلها، تحقيقاً للهدف الرئيسى من هذه الدراسة.

كان الاتجاه نحو تيارات الدراما الأوروبية الحديثة من العوامل الجوهرية فى تطوير ممارسات المسرح المصرى فى الستينيات، على يد مجموعة من المخرجين الدارسين المتخصصين العائدين من أوروبا شرقاً وغرباً، وكان من أهم ما ترتب على تلك الممارسات أن ووجه شكل المسرح الإيطالى الذى كان سائداً فى الخمسينيات بثورة تقنية عملية، لتتبدى تلك الممارسات- فى غير سبق- تصوراً فلسفياً تقنياً عاماً يلقى ما يسمى بالحائط الرابع، ليعمم مجال الأحداث فيصبح متسعاً شاملاً قاعة العرض، ويصبح الجمهور- بالتبعية الفنية- جزءاً من الحدث، وبالتوازي يصبح الحدث والممثلون جزءاً معبراً عن الضمير الجمعى المتفاعل مع اللحظة الإبداعية، مما يمكن معه اعتبار أعمال الجيل الثانى من كتاب المسرح المصرى ومخرجيه مسرحاً طليعياً يمثل فعلاً ورد فعل، فهو فعل فى مواجهة التحول الاجتماعى الجذرى الذى عبرت عنه ثورة يوليو ١٩٥٢، وفعل أيضاً فى

مواجهة المسرح البرجوازي الذى كان فيما قبل هذه الحركة مسرحًا مسطحًا لا يهتم بالقضية الاجتماعية أو الفكرية، أو بحركة المجتمع فى قليل أو كثير ، ثم هو رد فعل لهذا الواقع الاجتماعى والمسرحى يتمثل أولاً فى حلم جديد وأمل جديد فى تحقيق مبادئ الثورة وما أعقبها من ثورات عربية انتقلت بنا فكريًا من فلسفة الوطن بالمعنى الضيق إلى فلسفة القومية العربية والتجمع العربى حول القضايا المصرية التى تهم هذه المنطقة من العالم، وقد أفسح المسرح المصرى فى الستينيات- انطلاقًا من ذلك الواقع المتغير- مجالًا لتيار الشعور واستكشاف مجاهل اللاشعور، إذ لم تعد الشخصية ذلك البناء الثابت الذى لا يتغير إلا فى مظاهر السلوك، بل أصبح ينظر إليها باعتبارها تيارًا مشحونًا باللمحظات النفسية، مما يعد رافدًا حيويًا من روافد التطور التقنى فى عروض ذلك المسرح، فى تأثره بالاتجاهات الحديثة للمسرح الأوروبى، وفى مقدمتها: المسرح التعبيرى، والمسرح الملحمى، ومسرح العبث .

وتفترض الكاتبة أن عروض مسرح الستينيات التى تأثرت أو اتجهت - بدرجة - أو بأخرى - نحو تلك التيارات الثلاثة سواء بنصوص مترجمة، أو مؤلفة متأثرة بمكونات تلك التيارات، قد اشتملت على أهم ملامح التطوير التى ميزت اتجاهات الإخراج فى مسرح الستينيات، فى ارتباطها بالتفسير الفكرى، والالتزام السياسى، والرؤية الشعرية، حيث تبدى المسرح المصرى فى الستينيات مسرحًا تختزل فيه معاناة الإنسان وحاضره من أجل رؤية مستقبلية، فهو مسرح ينطلق من جذور الواقع الاجتماعى، مسرح يحاول أن يبدو مسئولًا بالكلمة والحركة، متعدد الدلالات الفنية المتطلعة إلى التمرد على رواسب الماضى المطاردة للحظة الأمان والصدق.

بدا المسرح المصرى فى الستينيات إبحارًا ضد التيار المستكين المتكاسل، واستحضارًا للحظة حضارية تحطم المسافة الوهمية بين العقل والمشاعر .

كان في مسرح الستينيات وعى بشروط المرحلة ارتبط من خلاله إنتاج ذلك المسرح بامتلاك قدرات الرصد والتحليل، فالواقع آنذاك كان لا يفتأ يتشوق بلحظات الغموض والحيرة، وكان لا بد للمسرح من أن يقف شاهداً بكل أدواته على ذلك، وأن يبحث عن قنوات جديدة يصنع بها امتداداً فعلياً وانفعالاً حيوياً بقضايا مرحلة، فهذا ما يحدد وظيفة الفن على المستوى الاجتماعي.

إن المسرح المصرى فى الستينيات ينبغى أن يُنظر إليه فى مساحة كبيرة من إبداعاته كمسئولية تاريخية، وليس كممارسة مجانية مسطحة، أو فرجة تخلو من أى بعد من حيث هو تعبير اجتماعى يترفع فى كثير من ممارساته عن الفهم السطحى لوسائل التبليغ الفنية والأدبية، لتتفرغ عليه روح التجريب، وتتبدى فى إنتاجه عملية تركيب الواقع بكل مستوياته من خلال مبدأ الكشف، ومن هنا استشعر مسرح تلك المرحلة جدلية الواقع، وآمن بها، وراح يحاول جعل الممارسة الفنية استمراراً لفعل تاريخى، هذا الفعل المتسم بالاستمرارية والمغامرة فى الطرح الذى يهدف فى عموميته إلى استحضار حياة، واستحضار تناقض يوجه نحو السؤال: لماذا؟ .. . وحين ينتقض السؤال تبدأ تغيب مغناطيسية ما هو سائد.

ولقد أملت طبيعة الدراسة التي يتضمنها هذا الكتاب تصدير هذا التمهيد للتوضيح أهم أهدافه كدوافع إلى اختيار موضوعه لتبقى في النهاية الإشارة إلى محتوى تقسيماته التي تشتمل على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، ويختص الفصل الأول بمفهوم التحول الاجتماعي في المسرح المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، أما الفصل الثاني فيختص برصد التيارات الجديدة للإخراج المسرحي في الستينيات من خلال توجهات مخرجي تلك الفترة ورؤاهم الفنية المتطورة التي هيمنت عليها بشكل لافت روح التجريب.

أما الفصل الثالث فيرصد أهم تحقيقات توجهات رؤى مخرجى الستينيات فى المسرح المصرى، وعلى وجه الخصوص من خلال ثلاثة تيارات تفاعل معها المسرح المصرى فى هذه الفترة، وأثرت حرفية العرض المسرحى بشكل لافت، وتتلخص فيما قدم من عروض مسرح العبث، والمسرح التعبيرى، والمسرح المحمى ترجمة عن المسرح العالمى، وتأليفاً مصرىاً بدافع تأثير التيارات الغربية فى فنية التأليف المسرحى المصرى فى هذه الفترة من عمر المسرح المصرى .

الفصل الأول

ثورة يوليو ١٩٥٢ ومفهوم التحول
الاجتماعى فى المسرح المصرى

دفعه
الکتاب

مداخل

عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت بالفعل تعد بداية مرحلة مهمة من مراحل تطور المسرح المصرى، فالفن المسرحى شكل من أشكال الوعى الاجتماعى، وألصق الفنون بالحياة، لأنه جدد يتحقق فى أشخاص وأفعال، والحياة لا تقف ساكنة؛ بل هى فى حركة وتطور دائمين، وحدوث الصراعات بين القوى الاجتماعية المختلفة يبرز التناقضات، والهزات الاجتماعية فى حياة الأمم تكشف الوجه القبيح للأنظمة، والمسرح مع بداية الخمسينيات فى مصر كان منعزلاً إلى درجة ملحوظة عن أحداث الواقع الساخنة، فيما عدا بعض المحاولات الجادة التى قدمتها فرقة المسرح الحر التى تكونت فى ديسمبر ١٩٥٢ من خريجي معهد التمثيل، كذلك بعض أعمال قدمتها فرقة المسرح المصرى الحديث، فى محاولة لرصد ظروف المجتمع الثورى الجديد، أى إنه على نحو غالب، لم تبرز فى تلك الآونة على خشبة المسرح المصرى أعمال تحمل تلميحات لظروف الواقع المصرى بعد الثورة، فالمسرح المصرى مع بداية الثورة لم يكن مستعداً بالقدر الكافى لأن يشارك فى الحوار الفكرى والسياسى حول مسيرة الثورة، ولكن مع الوقت، ولأن الثورة لم تكن قد حسمت بعد موقفها من النظام القديم المعادى للمسيرة الثورية، واكتفت بضرب أقطابه السياسية دونما إقصاء للفكر والثقافة اللذين يمثلان هذا النظام- فقد كان على المسرح أن ينقل هذا التجاور المتصارع بين الفكر القديم بمفهوماته الرجعية والفكر الجديد الباحث لذاته عن وجود فى أرض ما زالت تضطرب لعدم وضوح الرؤية النظرية، وغيبية التنظيم الثورى القوى بعد أن ظلت خشبة الفرقة القومية تموج بأعمال "عزيز أباطة وباكثير، والحكيم" غير المتلامسة مع الواقع.

بدأت إذن الدراما المصرية مرحلة التضج باتجاهها نحو التيار الواقعى لتخرج من شرقة التاريخيات عند عزيز أباطة وباكثير، والمسرح ذهنى عند توفيق الحكيم، لتبدأ الأبنية الكلاسيكية تنهوى أمام ذلك الواقع الجديد.

المسرح المصرى والرصد الاجتماعى..

خلال الخمسينيات- وبفعل الواقع المتحول- بدأ المسرح المصرى يتغلى عن رصد الواقع فى حالته السكونية الجزئية، الواقع من السطح دون النفاذ إلى الأعماق، الواقع دونما علاقات تربط الظواهر وتردها إلى أسبابها الأولية، وتحدد موقف الفنان منها، ليتجه إلى رصد الواقع وقد تمثلته مخيلة الفنان وأعاد صياغته. فمن الملاحظ أن أكثر المسرحيات التى تعامل معها المسرح المصرى فى أعقاب الثورة تتدرج تحت نوع الواقعية الاجتماعية، إذ إن هذا النوع من المسرحيات بقره من البيئة، وتصويره لواقع الحياة، كان أكثر وفاء بمطامح التحول السياسى والاجتماعى فى الحياة المصرية آنذاك، ففيه يصور المجتمع من الداخل والخارج، أى بعلاقاته العامة، وظواهره النفسية، ومن ثم يبدو الفعل المسرحى فيها وكأنه يتم على مستويين: مستوى الأحداث الواقعية بكل تأثيراتها فى مصائر الشخصيات ومواقفهم، وإيقاع الحياة الذهنية والشعورية للشخصيات فى استجابتها لهذه الأحداث أو سلبيتها إزاءها، حيث تتم المعالجة الدرامية بعيداً عن التبسيط والسطحية من خلال الصراع الدرامى والحوار.

وعلى خضوع هذه المسرحيات لمنطق الدراما الاجتماعية، فإنها تتنوع طبقاً لطبيعة الموضوع، ونوعية الصراع الدرامى، وتباين الأطراف المشتركة فيه، فمنها نوع يجعل هدفه نقد المجتمع المصرى قبل الثورة، أو تسليط الضوء على رواسب هذا المجتمع البائد ممثلة فى الأرستقراطية والبرجوازية مردودات، أو رصد المفارقة الناجمة عن المقابلة بين وجهى المجتمع المصرى قبل الثورة وبعد الثورة، ومن نماذج هذا النمط من المسرحيات: "الأيدى الناعمة" لتوفيق الحكيم، و"الناس اللى تحت"، و"الناس اللى فوق"، و"عيلة الدوغرى" لنعمان عاشور. كما كان هناك نوع آخر من هذه المسرحيات يتجه إلى تصوير ظروف القرية المصرية وكفاح الفلاح من أجل الأرض مثل: "الصفقة" لتوفيق الحكيم، و"ملك القطن"، و"جمهورية فرحات" ليوسف إدريس، ومسرحيات سعد الدين وهبة، مثل: "كوبرى الناموس" و"السبنسة".

ولقد ارتبط تطور العنصر النقدى بتطور العنصر الفنى للمسرحية المصرية فأصبح العمل الدرامى لا يدور حول محور وحيد، هو محور البطل الفرد، فقد أصبحت البطولة تتعدد لعدد غير قليل من الشخصيات، تتقارب فيها الرؤوس والقيمة الفنية.

لم تقف المسرحية المصرية عند حدود تصوير ممثلى قمة الهرم فى المجتمع البائد- مجتمع ما قبل الثورة- بل حاولت بدرجة واضحة تخطيط بعض ملامح "البطل الايجابى"، الذى يمثل الجديد، فقدمت بجوار صورة "رجائى" الأرستقراطى المنهار فى "الناس اللى تحت"، صورة "عزت" الفنان الذى يرسم بألوانه القسمات الأولى فى وجه مصر الجديدة، وقدمت مقابل الإقطاعى المرتشى "حامد بك" صورة "مبروكة" الفلاحة المناضلة من أجل الأرض بوعى فطرى ورحابة نفسية منطلقة فى "الصفقة"، وفى كل هذه الحالات أو الصور لم تكن الشخصية تقنع بالدلالة على ذاتها فحسب؛ بل كانت نموذجاً يستقطب النمط الذى يمثله، أو الفئة التى ينتمى إليها.

المسرح المترجم فى مصر بعد ١٩٥٢: من الارتجال إلى التخطيط

بدأ المسرح المصرى يستشعر الحاجة إلى التخطيط فى مجال الترجمة، حيث كان واضحا اقتصراره على إنتاج أدباء غرب أوروبا، و كان فى هذا نقص شديد، حيث يحجب عن الجمهور ثقافة عريضة تدين لمبادئ ونظم تختلف عما ندين له ونعيش فيه، فبدأ الاتجاه إلى إنتاج شرق أوروبا ليقدم المسرح المصرى مسرحية "سلطان الظلام" لتولتسوى الروسى، و"الخطاب المفقود" لكازاجيالى الرومانى، وغيرهما .

كانت الأعمال التى يقدمها المسرح المصرى لكتاب عالميين رحلوا عن العالم، منهم من أبدعوا خير ما فى التراث الكلاسيكى، وآخرون لم يتركوا أثرا فى تطور المسرح، أو يثيروا انتباه النقاد، حيث لم يكن المسرح المصرى يهتم بتقديم الفكر المعاصر، فالكتاب الذين قدمتهم حركة الترجمة فى ذلك الوقت كانوا قد ودعوا الحياة، ولم ينفعلوا بتغيرات العصر الذى يتطور سريعا، وتختلف مقاييسه وتراكيبه.

بدأ المسرح المصرى يتجه نحو الأدب المعاصر فى ترجماته، منذ النصف الثانى من الثلاثينيات، فقدم أعمال "برناردشو" بحرارة أفكاره النابضة الموائمة لظروف العصر وقضاياه، مثل "تلميذ الشيطان"، و"رجل الأقدار"، و"الأيدى القذرة"، و"لجان كوكو" "بيت من زجاج"، و"تحت الرماد" لجون شتاينيك، و"ثورة الموتى" لإروين شو.

وهكذا فتح المسرح المصرى أبوابه من خلال الترجمة للكتاب الذين يتفاعلون مع ظروف العصر وملابساته ومتغيراته، ويمدون المسرح بغاية ما يملكون من جهد وفكر.

ووصلت الترجمة إلى مستوى رفيع، وأقبل عليها كبار الأدباء، مثلما حدث مع بداية الفرقة القومية، عندما ترجم لها طه حسين وزملاؤه من كبار الأدباء.

وهكذا بدأت تظهر فى أفق الترجمة أسماء لها قيمتها الأدبية والفكرية، مثل الدكتور محمد القصاص، ولويس عوض، وعبد القادر القط، ومختار الوكيل، ومحمد مكى، وعبد الرحمن بدوى، ويحيى حقى، وسهيل إدريس، وسعد الدين وهبة.

كان لحركة الترجمة النشطة - والتي بدأ أنها تخضع لمعيار اختيارى فكريا و فنيا- أثر بعيد فى تطوير فنية التأليف المسرحى المصرى، وفى اتجاهات الإخراج التى شكلت عنصرا جوهريا فى صياغة الحركة المسرحية المزدهرة فى تلك المرحلة، فقد وجدها كتاب المسرح المصرى ومخرجوه أوعية رحبة لينة تتسع لاحتواء أفكار الزمن الجديد وهمومه ، "حيث تأثرت المسرحية المصرية بمجموعة من الأفكار التى احتوتها فلسفة الاتجاهات العالمية للمسرح ، فلم تكن هذه الفلسفات بمعزل عن الكاتب المصرى والحياة فى مصر، لأن القضايا الإنسانية واحدة، ومصر فى مرحلة احتكاكها الحضارى، وعلاقاتها الدولية، وتواصلها الثقافى بالعالم، أتاحت للكاتب المسرحى أن يتفاعل مع قضايا العالم التى تعنيه، والمعطيات الفلسفية التى تبحر مشاكل الفرد مع نفسه، ومشاكله مع مجتمعه"^(١)، وبالتعبية أتاحت للفنان المسرحى الموهوب أن يستحضر رؤى فنية حفزتها تلك القضايا، متمثلة فى اتجاهات جديدة بدأت ملامحها تتشكل فوق خشبة المسرح المصرى.

طلائع المبعوثين، ووحدة التوجه

تبدى المسرح المصرى بعد الثورة نذيرا لخطوة خلاقة لتكوين واقع مسرحى مزدهر، ولقد بدأت تلك الخطوة يتبين صدق وقعها مع استقبال المسرح المصرى من بداية الخمسينيات لأوائل العائدين من مبعوثى الفنون المسرحية: حمدى

غيث، نبيل الألفى، وإلى جوارهما عبد الرحيم الزرقانى، الذى وإن لم تتح له فرصة السفر إلى أوروبا نظروف شخصية وغائلية- إلا أن دراسته الأكاديمية بالمعهد العالى للفنون المسرحية، وتفوقه الملحوظ خلال سنى الدراسة، و استعداداته الواضح لممارسة الإخراج، إلى جانب إطلاعه المستمر، ومشاهداته لعروض الفرق الأجنبية الزائرة على مسرح دار الأوبرا المصرية، واستيعابه لما يجرى حوله من متغيرات فنية واجتماعية، واستفادته المطردة - بلا شك - من الجو المسرحى المتطور بعد عودة المبعوثين، كل ذلك جعله بين هذا الجيل أحد أبرز المخرجين الذين تفوقوا فى تقديم المسرح الواقعى، مرتبطا- بتألق- بمسرح الواقعية الاجتماعية الذى كان من أهم الاتجاهات التى عبرت عن وقائع المجتمع المصرى وظروفه بعد الثورة.

كان حمدى غيث ونبيل الألفى أول المبعوثين من الجيل الثانى فى المسرح المصرى للتخصص فى دراسة المسرح بفرنسا، حيث أوفدتهما الدولة فى بعثة استغرقت السنوات منذ عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٥١. ولقد بدا واضحا أن جيل الرواد قد بدا يفسح- إن مستسلما أو على مضض- مكانا للجيل الجديد من شباب المسرح المصرى ليبدأ موقعه على خريطة المسرح المصرى، وليسهم فى تطويره بما حصله من دراسات تخصصية، وما اكتسبه من خبرات جديدة.

انطلقت طليعة الجيل الجديد من مخرجى الموجة الثانية فى المسرح المصرى من مفهوم أن المسرح يجب أن يعبر عن المجتمع المتغير- كاتجاه قومى له حيثياته فى تلك الفترة- فقدموا أعمالا تتجه بشكل عام نحو المعانى الوطنية والثورية ، ومنها: التحرر، والعدل ، والظلم، ومواجهة الاستغلال- والتراجع الثورى، مثل: "دنشواى الحمراء" لخليل الرحيمى، و"سقوط فرعون" لألفريد فرج، و"نزاهة الحكم" لبول سانت، و"المومس الفاضلة" لسارتر، و"ثورة الموتى" لاروين شو، من إخراج حمدى غيث، و"كفاح شعب" لمحمود شعبان، و"قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز، و"قهوة الملوك" للطفى الخولى، من إخراج نبيل الألفى، و"بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، وفى "بيتنا رجل"، لإحسان عبد القدوس، من إعداد أنور فتح الله، وإخراج عبد الرحيم الزرقانى.

لاح فى الأفق واضحا أن الجيل الجديد يحمل بوادر تشكيل منهج مختلف فى الرؤية المسرحية، يعتمد على شاعرية التناول، باختيار أبسط العناصر وتنظيمها فى شكل جمالى يحمل من الدلالات والتلميح أكثر مما يحمل من المباشرة والتصریح.

إن حمدي غيث يشير إلى موقف طريف فى ذلك الوقت، وهو أن يحيى حقي - وكان مديرا لمصلحة الفنون- بعد مشاهدته البروفة الأخيرة لمسرحية "تحت الرماد" أشفق عليه من ألا يتقبل الجمهور أسلوبه الجديد، واقترح عليه أن يقوم كل ليلة قبل رفع الساتر بشرح التجربة بإيجاز للجمهور، ولقد اقتنع حمدي غيث بوجهة النظر تلك، وبالفعل كان يقوم بشرح أسلوبه فى إخراج المسرحية بشكل موجز للمتفرجين فى الأيام الأولى للعرض^(١).

وهكذا بدأت طليعة الجيل الثانى فى المسرح المصرى تعلن فى مهدها عن رغبة فى تغيير ملامح الواقع المسرحى.

لجأ حمدي غيث فى إخراجة لمسرحية "تحت الرماد" إلى المنظر الثابت الذى يستوعب مناظر المسرح كلها، وذلك عن طريق التعبير البسيط والسريع بين الوحدات التشكيلية فى الفراغ المسرحى: بالتبديل، أو بالحذف، أو بالإضافة أو بالتعديل، مستغلاً الإضاءة باعتبارها عنصراً تقنياً يصنع التأثير الفنى المطلوب زمانياً ومكانياً، فى صياغة شاعرية قادرة على خلق أنواع من الصور المادية تساوى، أو تفوق صور الكلمات، فبدأ كل ذلك خروجاً متحدياً على ممارسات المسرح المصرى، خاصة أن جيل الرواد كان لا يزال موجوداً بانتماؤه الكلاسيكية التى كانت من عوامل اتضاح ملامح التجديد فى وجه المسرح المصرى، بإيجاد عنصر المقارنة، وإبراز سمات الاختلاف.

بدأت طليعة الجيل الجديد فى الخمسينيات إذن تمهيد طريق التمرد، وإعداد الأرض الجديدة لاستقبال قافلة النهضة الآتية، حمدي غيث بإدراكه الواعى لطبيعة الجو المسرحى، واقتحامه لثوابته بتلك الشاعرية المفعمة بالدلالات الموحية، من خلال ديناميكية فى التفكير تشير إليه باعتباره مخرجاً مفكراً،

وليس مجرد مفسر للنص المسرحى، ونبيل الألفى بجماليات إظهاره المسرحى المفرطة، وعقلانية فى التفكير من خلال ما تتضح به المفردات المسرحية من ضوء ولون وتشكيل حركى، وعبد الرحيم الزرقانى بمنهجه الواقعى المتطور، والذى تستطيع أن تعتبره - من خلال نوعية اختياراته- فى منطقة الوسط بين القديم والحديث، حيث اتسم بسرعة الاستيعاب للجديد، مازجاً هذا الاستيعاب بأسلوبه الواقعى، وواضحاً بعض عناصره فى خدمة هذا الأسلوب. "ولقد تميز بملكة عالية فى الحكم على النصوص، وفى اختيار فريق العمل فى مسرحياته، مما ساعد على نجاحها الملحوظ لتوافق عناصرها الفنية"^(٣)

المسرح الحر

حاولت "فرقة المسرح الحر" منذ إنشائها عام ١٩٥٢ تقديم أعمال ذات مضامين اجتماعية تتناول مظاهر الفساد قبل الثورة، والأوضاع الجديدة فى المجتمع المصرى بعد الثورة.

"وتعتبر مسرحية "الناس اللى تحت" (١٩٥٦) من بين أفضل إنجازات "فرقة المسرح الحر" خصوصاً، والمسرح المصرى عموماً فى تلك المرحلة، ومما يؤكد نجاحها الملحوظ وحفاوة الجمهور باتجاهها الواقعى، أنها عرضت لمدة مائتى ليلة متواصلة"^(٤).

كانت مسرحية "الناس اللى تحت" مشاركة من المؤلف للتعبير عن التغيير الجذرى الذى شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة "الناس اللى تحت"، فالمرحلة التى كتبت فيها المسرحية كانت تجسيدا لوضع اجتماعى ينبئ بآمال عريضة، ويبشر بأبعاد مستقبلية جديدة، سوف تتكشف فيما بعد فى قوانين يوليو الاشتراكية، ولقد حاولت المسرحية تصوير الفترة التى تشغل زمن ما بين أعقاب الحرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

ولقد تحققت فى "الناس اللى تحت" رؤية المؤلف لتلك المرحلة، حيث تركزت فى محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التى تدفع الجماعات إلى التفكير فى مستقبلها، تطلعا منها إلى حياة أفضل، كأساس لأمالها المستقبلية ولأحداث الحياة الاجتماعية الجديدة، يتعمق فيها المؤلف العلاقة الاجتماعية، ويتسلل إلى



مسرحية "الناس اللي تحت"، إخراج كمال يسمن، المسرح الحر، ١٩٥٦ .



مسرحية "الناس اللي تحت"، إخراج كمال يسمن، المسرح الحر، ١٩٥٦ .

نسيجها الحى، ويستشعر ما فيها من صراع وثورة بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة، ثم تجسيد هذا الصراع وهذه الصورة فى نماذج وشخصيات صادقة ليقوم منها أحداثا ومواقف حية تبرز فلسفة المؤلف الاجتماعية، كما تحصل ثورة من الأفكار والأساليب المسرحية، التى كان لها أثرها فى أدوات الحرفية المسرحية عندما قدمت فوق خشبة المسرح، كنموذج لاتجاه المسرح المصرى نحو المفهوم الابداعى لدور المخرج الذى ساعد على تأكيده، ولورثته الاتجاهات الحديثة لدراما المسرح المصرى التى بدأت تلوح بياشيرها مع نهاية الخمسينيات لتتعدد تياراتها بكثافة فى مسرح الستينيات.

كان تقديم المسرح الحر لمسرحية نعمان عاشور "الناس اللى تحت" عام ١٩٥٦ من إخراج كمال ياسين خطوة متطلعة للمسرح المصرى على طريق مرحلة جديدة ومختلفة، فهى تعتبر فاتحة عهد جديد فى تاريخه؛ لأنها وضعته فجأة فى قلب التراث الأوروبى، وخاصة تيار الواقعية الاشتراكية الذى هيمن على أعمال كبار كتاب المسرح الحديث، من أمثال جوركى، وتشيكوف، وبراندرشو، " فقد تبنت "الناس اللى تحت" أسلوب المسرح الواقعى الاجتماعى الذى يعالج الأفكار والقضايا الاجتماعية ببناء واقعى، ومعالجة موضوع معاصر من خلال نماذج "للإنسان الصغير" ساكن المدينة، ذى الحياة المتواضعة والأحلام الكبيرة، والتى قدم مسرح الستينيات على غرارها الكثير من الأعمال الناجحة"^(٥).

كانت مسرحية "الناس اللى تحت" أول ممارسة فعلية لمخرجها كمال ياسين على مستوى الاحتراف، "ولقد أحدثت ضجة كبيرة حين عرضت لأول مرة فوق خشبة المسرح الحر، فقد كانت أول مسرحية تفوق فى مشاكل الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا من الشعب المصرى، وتتميز بقدر كبير من روح الفكاهة والمرح بقدر ما تحمل من قيم ثورية واجتماعية، " كما تعتبر من الناحية الأدبية أول عمل يؤرخ لبداية المسرح المصرى الحديث الذى يعالج الحياة المصرية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢"^(٦).

كان الجو العام معباً بتوجيهات الواقع الجديد، وكان مسرح الواقعية الاجتماعية أكثر تعبيراً عن الواقع، وترتيباً على ذلك تجاوزت كل العناصر فى ممارسة التجربة.

كانت هناك حلول تشكيلية حققت واقعية الفراغ المسرحى بوحداث مجسمة تمثل عالم المسرحية بتناقضاته بشكل حقق لمسة مصرية صميمة خرجت بالتعبير التشكيلي من نطاق الرسم المنظورى الجامد الذى كان يقوم به الرسامون الإيطاليون، فى محاولة لتحقيق الصدق الفنى الذى يثمر التجربة بالإقناع. كما أصبح الأداء التمثيلى يصدر منطوقا دراميا واعيا بالبعد الاجتماعى والنفسى للكلمة والموقف، فمعظم القائمين على التجربة عناصر درست دراسة أكاديمية فى المعهد العالى للفنون المسرحية، وعلى رأسهم مخرج المسرحية كمال ياسين، وهم يعايشون حديثا فارقا فى تاريخ مصر الحديث، بدأ يسهم فى أن ينطلق الأدب والفن من معنى المسئولية، ومفهوم الرسالة.

يقول كمال ياسين ، مخرج "الناس اللي تحت" : "سافرت إلى فرنسا لدراسة المسرح فى أكتوبر ١٩٥٨ تاركا خلفى تجربتين ناجحتين، إحدهما كانت بداية لمرحلة جديدة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر، وهى (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور، و(زقاق المدق) لنجيب محفوظ من إعداد أمينة الصاوى، وكذا ذكريات لعروض الأوبرا والباليه والمسرحيات الفرنسية التى كان يتتابع عرضها على دار الأوبرا المصرية فى مواسم الفرق الأجنبية، ولذلك لم أشعر بدهشة كبيرة مما تابعت فى دور العرض الفرنسية، سواء فى " الكوميدي فرانسيز"، أو "مسرح جان لوى بارو"، أو المسرح القومى الفرنسى بقيادة جان فيلار"^(٧). وهكذا يعلن كمال ياسين بهذه الكلمات الموجزة المعبرة عن أن الدراسة فى معاهد أوروبا وأكاديمياتها ليست هى الفيصل، ولا هى تصنع موهبة؛ وإنما هى لصقل المواهب الحقيقية، بدليل أن هناك من بين المبعوثين من عاد ليقدم تجربة أو بعض تجارب ثم توقف، وهناك من استمر ولم يؤثر، ثم أخيرا- وهذه هى القضية- هناك من استمر وعلم وأسهم بفعالية فى إثراء الحركة المسرحية ولا يزال.

هكذا كان مسرح الخمسينيات بكل ما أحاط به من ظروف اجتماعية وأدبية وفنية، خطوة يتناهى وقعها إلى مسامع الحركة المسرحية على طريق ظاهرة مزدهرة قادمة، التقت روافدها لتصنع مجرى متدفقا فى اتجاه التجديد والتطوير للمسرح المصرى فى الستينيات.

لقد تجمعت خيوط فكرية كثيرة مع نهاية الحرب العالمية الثانية تدعو إلى التغيير الذى تحقق بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢، والتي بدأ معها طور ثورى شامل، نشأ فى ظله جيل من كتاب المسرح ومخرجيه الملتزمين بقضايا المجتمع الجديد .

ولقد توافرت لمسرح الخمسينيات فى مصر عدة ظواهر كانت من العوامل المهمة التى ساعدت على تمهيد التربة المسرحية لاستقبال ظاهرة الستينيات وما اكتتفها من نهضة شاملة، من أهمها :

● التوسع فى إنشاء الفرق المسرحية، مما أتاح مجالاً للتنافس أدى إلى نوع من التجويد، واستعراض القدرات، وعلى رأسها تجربة المسرح الحر " وما أسسته على طريق الاتجاه نحو مسرح مصرى يحتضن ظروف الواقع، ويعبر عنها، ويتلامس مع القضايا المطروحة (الناس اللى تحت لنعمان عاشور)، متطلعا عبر التراث العالمى (بيت الدمية لهزيك إيسن)، فأسس بذلك، أو اقترب من منهج فكرى يبتعد بالمسرح المصرى عن مسرح التسلية البرجوازى.

● إنشاء مصلحة الفنون سنة ١٩٥٥ .

● إنشاء وزارة الثقافة سنة ١٩٥٨ .

● إنشاء مؤسسة المسرح سنة ١٩٦٠ .

● استكمال تخصصات أكاديمية الفنون، بإنشاء معاهد الباليه، والكونسرفتوار، والسينما، إلى جانب المعهد العالى للفنون المسرحية.

● عودة المبعوثين للتخصص فى فنون المسرح، كالإخراج، والديكور، وأدب المسرح .

'إن شيئاً جديداً قد حدث داخل المجتمع المصرى بعد ١٩٥٢، وغيّر كثيراً من مظاهر الحياة، وبدل كثيراً من اتجاهات الفكر، وتحدى ذلك عقل الفنان المسرحى وهو يتفاعل مع هذه التجربة، فاكتشف أن هناك مواقف أوجدها الثورة، وأن هناك صراعاً دائراً بين قيم جديدة، وأخرى قديمة" ^(٨) فأتاح هذا الواقع الجديد مع مناخ الحرية مجالاً لظهور ذلك الجيل المبدع من الكتاب والفنانين الذين تشكل فكرهم خلال مرحلة المد الثورى منذ منتصف الأربعينيات، فأعلام الفكر والأدب والرأى فى مصر انخرطوا فى بداية تكوينهم الثقافى فى لهيب النضال السياسى، بمدارسه الفكرية والعقائدية المختلفة، كما بدأت تتشكل

قوى سياسة جديدة من الأحزاب المختلفة فى اتجاهاتها داخل إطار الحركة الوطنية المصرية، والتي كانت تتجدد موجة بعد موجة منذ قيام ثورة ١٩١٩.

" فى ظل هذا المناخ اختلط النضال السياسى بالنضال الأدبى والفنى، وبدأ عدد كبير من مفكرى وأدباء وفنانى الجيل الذى ساهم فى صنع نهضة الستينيات ممارساتهم فى ظل تمازج بين الكلمة الأدبية والكلمة السياسية" (٩) .

الفصل الثانى

مظاهر صياغة جديدة لممارسات
المسرح المصرى فى الستينيات

دَفْعًا لِمَنْ
الْكَافِرِ الْمَيِّتِ

المسرح المصرى فى الستينيات: "من التحذير إلى التفسير"

نستطيع أن نعتبر من باب التحذير الاجتماعى ، كل القضايا الاقتصادية والحكم الاجتماعية التى وردت فى مسرح يوسف وهبى ونجيب الريحانى، والتحذير بهذا المعنى سمة من سمات الذكاء الرأسمالى، الذى يعلم تمام العلم أنه يواجه تحدياً طبقيًا خطيرًا، وهو لهذا يستعين بفنونه وإعلامه على هذا التحدى ليحوّله إلى شكل من أشكال التحمل المسيحى المقصود للمعاناة.

وبالتعارض مع هذا النوع من التحذير الاجتماعى يأتى فى عصرنا- مع ظهور المخرج بالمعنى الحديث- التفسير الاجتماعى، والفرق بين الاثنين هو الجهاز فى اختلاف المنتج لهما، فالأول نتاج جهاز عاطفى، والثانى نتاج جهاز عقلائى، ومن ثم فإن التفسير الاجتماعى لا بد أن يوجه إلى عقول الجماهير، وإلى إرادتهم التى يجب أن تلعب دورًا فعليًا فى التغيير.

بهذا المعنى فإن التفسير الاجتماعى للمسرح المصرى محدود، ويعتبر مسرح الستينيات هو بداية التاريخ لهذا الاتجاه، ليس فقط من ناحية العرض المسرحى؛ ولكن أيضا من ناحية النص المسرحى.

وإذا اعتبرنا أن الفكر السياسى يمثل ركناً أساسيًا فى نتاج ما يسمى بروح العصر، فإن هذا الفكر قد انعكس فيما صورته المسرحيات الواقعية الرمزية، كما يبدو ذلك فى أعمال مثل "الرفاير" و"المهزلة الأرضية" ليوسف إدريس، و"الزير سالم" و"سليمان الحلبي" لألفريد هرج، "كوبرى الناموس" و"السبسة" لسعد الدين وهبة، و"الواقد" و"الزجاج" لميخائيل رومان، و"خيال الظل"، و"رحلة خارج السور" لرشاد رشدى.

"فمنذ الربع الأول من الستينيات بدأ المسرح المصرى يتوغل فى الرمزية ليعبر عن الخلل السياسى الذى بدأ يلقي بظلال واضحة على الواقع المصرى، مما انحرف بالمسرحية إلى الجانب الذهنى الذى كان توفيق الحكيم رائده .. فقد وجد معظم كتاب المسرح أن خير وسيلة لإيصال آرائهم فى فساد الواقع السياسى والاجتماعى أن يخلطوا بين الأشكال الفنية عند كل من بريخت ويونسكو وبيكت، وأن يستوحوا بعض الشخصيات التاريخية كى يفعضوا أهدافهم، طلباً للأمان من بطش السلطة"^(١٠)، المتمثلة فى بعض الأنظمة اللازمة لحماية الثورة.

الملح التجريبي للمسرح المصرى فى الستينيات

مسرح الجيب ١٩٦٢

يعتبر افتتاح مسرح الجيب عام ١٩٦٢ محاولة من أهم المحاولات التى ارتبط بها مسرح الستينيات فى مجال المبدول بقصد تطويره، وإضفاء لمسة التجريب على إنتاجه، والخروج بالحركة المسرحية آنذاك إلى آفاق أرحب للتعبير عن ظروف الواقع المصرى اجتماعياً وسياسياً، حيث تبلورت الثورة من حركة إلى نظام ثورى، يسعى إلى تحقيق دستور دائم للبلاد، وإلى تأكيد الهوية القومية والانتماء العربى، والخروج إلى العالم، والمشاركة فى حركته. كما بدأ يتوافد منذ أوائل الستينيات مبعوثو الوزارة من الفنانين والموسيقيين، حاملين مكتسباتهم الفنية معهم، واضعين إياها فى خدمة هذه النهضة الفنية الشاملة، فأسهموا إسهاماً مرموقاً فى دعم الحركة المسرحية. "ولعل على رأس هذا الدعم يقف المشروع الذى تقدم به "سعد أردش" لإنشاء مسرح التجارب الفنية الذى أطلق عليه اسم "مسرح الجيب" والذى قاد الحركة الفنية فى فز حقل التجارب بفعالية مؤثرة، فقدم كثيراً من العروض الفنية اللافتة للنظر، تعرف بها جماهيره على تطورات فنية كثيرة فى المسارح الأوروبية، كان أشهرها تجارب مسرح العبث^(١١)

عندما تأسس مسرح الجيب- وكان مقره فى الدور الأول بمبنى نادى السيارات - كان (المانيفستو)، أو المنهج العلمى الخاص بإنشائه ينحصر فى ثلاثة بنود رئيسية، هى :

١ - فتح الباب أمام التيارات والتجارب العالمية ، لطرحها على أرض التجريب العلمى فى مصر.

٢ - البدء بعمل دراسة تفصيلية منهجية علمية عن كيفية التعامل مع التراث المسرحى الإنسانى، بداية من الكلاسيكية إلى أحدث التيارات التى خرجت من عباءة التمرد فى المسرح الحديث، بحيث يصبح الفنان المسرحى المصرى مزوداً بالفهم والاستيعاب لهذه المذاهب من ناحية، وبالقدرة على ترجمة هذا الفهم إلى تعبير متطور من خلال أدواته المدربة من ناحية أخرى.

٢ - وأخيراً العمل على فتح معامل للتجريب والبحث العلمى للفنانين المسرحيين كافة، بحيث يكون هناك معمل لأداء الممثل، وآخر للديكور، وآخر للأزياء وللإضاءة وصوتيات المسرح، وموسيقى المسرح، ومعمل للنظرية المطروحة وقتذاك حول تأصيل المسرح المصرى، بحيث يصبح الأمر بمثابة بقعة داخلية لمن لم يسافر.

ولكن هذه المحاور الثلاثة أو المثلث التجريبي الشامل لم يتحقق على نحو ما كانت المقاصد، وإن كانت التجربة قد أتت بالكفاح والإصرار البعض الإيجابى من التأثير الملموس على اتجاهات الواقع المسرحى آنذاك.

افتتح مسرح الجيب عام ١٩٦٢ بالموجة الشديدة الغرابة- قياسا إلى ممارسات المصرى المصرى فيما قبل ذلك - وهى موجة " مسرح العبث " ، والتي بدأنها وهى تنحسر فى أوروبا بمسرحية (لعبة النهاية) لصمويل بيكيت، من إخراج سعد أردش، والتي سببت دوياً فى الأوساط الفنية، وأسندت بطولتها إلى ممثلين لم يكونوا وقتها من الوجوه المشهورة ، وهم: إسلام فارس، حسن عبد الحميد، أحمد توفيق، وعصمت محمود، ولقد كان الاختيار متعمداً لإضفاء لمسة الإقناع وروح التجريب على العرض المسرحى.



ولقد توالى عروض العبث بعد تقديم لعبة النهاية بمسرح الجيب، والتي تعتبر من العوامل المهمة التي جعلت المسرح المصرى يلتفت بشدة إلى آفاق التحديث، فقبل ذلك كان المسرح المصرى ضعيفاً منفصلاً عن اتجاهات المسرح الحديث فى العالم ، فلا شك أن تجربة العرض العبثى (نهاية اللعبة) كانت بمثابة حجر كبير ألقى فى بحيرة راكدة، " فقد حرك أجيالا مختلفة من المبدعين نحو هذا النبع الجديد بالنسبة لمسرحنا المصرى، ولقد تردد صدق هذا

مسرحية "لعبة النهاية" ، إخراج سعد أردش ، افتتاح مسرح الجيب، ١٩٦٢ .

التأثير فى أدب المسرح، وفى الإخراج والتمثيل والرؤية التشكيلية بدرجات متفاوتة نستطيع أن نلمسها فى إنتاج المسرح المصرى فى الستينيات" (١٢) .



مسرحية "لعبة النهاية"، إخراج سعد أردش، افتتاح مسرح الجيب، ١٩٦٢ .

بعد ذلك انتقل مسرح الجيب إلى تيار أقل غرابة، فقدم "سهرة مع تشيكوف" من إخراج كمال عيد، كخطوة مقصودة فى مسيرة التعرف على التراث المسرحى العالمى ومذاهبه والأدوات الصحيحة للتعبير عنه، وقدم أيضا "سيرة مع أسخيلوس"، ثم قدم مسرح الجيب أول عمل لبرخيت فى المسرح المصرى، وهو مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، والتى تعد من أنضج نصوص بريخت التعليمية، من إخراج فاروق الدمرداش.

ويظهر رد فعل مسرح العبث، فيكتب توفيق الحكيم "يا طالع الشجر"، و"الطعام لكل فم"، و"مصير صرصار"، متأثرا - بدرجة أو بأخرى - بهذا الاتجاه الجديد، حيث قدمت "نهاية اللعبة" عام ١٩٦٢، وجاء رد الفعل سريعا، عام ١٩٦٣.

رأى القائمون على أمر مسرح الجيب أنه من المفيد لهذا المسرح ذى الاتجاه التجريبي أن يتلقف مسرحية توفيق الحكيم "يا طالع الشجرة" كأول تطبيق لتأثير تيار العبث فى فنية التأليف المسرحى المصرى فى الستينيات، حيث قدمت من إخراج "سعد أردش" فى المقر الجديد لفرقة الجيب بالحديقة الفرعونية.

ثم قدم مسرح الجيب أول خيط من خيوط التجريب على تأصيل المسرح المصرى من خلال التراث الشعبى، وكان صاحب هذه التجربة الكاتب شوقي عبد الحكيم، بمسرحية "شفيفة ومتولى"، والذى اتسمت أعماله بالاعتماد على "تيماث" أو حكايات أو رموز شعبية.

امتد الخط التجريبي متجاوزا مهده فى مسرح الجيب، ليتوغل فى روافد الحركة المسرحية، وليكون قاسما مشتركا فى إنتاج الدور المسرحية بلا استثناء، فقد كان إنشاء مسرح الجيب تعبيراً حقيقياً عن حاجة المسرح المصرى عامة، والمتقنين المتخصصين بوجه خاص إلى مطبخ جديد، يقدم أطباقاً مختلفة- على أى من الوجوه- عن الأطباق العادية التى درج المسرح المصرى على تقديمها منذ أوائل الخمسينيات، وبالأذات منذ دعا المسرح الحر إلى واقعية حديثة صادقة تعبر عن الكيان الاجتماعى، وعن الجراحات الاقتصادية الجذرية التى أجريت وتجري له.

ولقد أحدث مسرح الجيب- بلا شك- نوعاً من التيار التجريبي فى مصر، ولم يكن هو المسرح التجريبي الوحيد، فقد وُجدَ إلى جواره أكثر من مسرح فى هذا المضمار، منها على سبيل المثال: "مسرح الـ ١٠٠ كرسى"، الذى ضم مجموعة من المسرحيين القدامى والشباب، من بينهم أحمد عبد الحليم الذى قدم سلسلة من العروض على بساط التجريب العلمى، و"مسرح القهوة" الذى نشأ فى قهوة المختلط بميدان العتبة، هذا إلى جانب انتشار حركة التجريب فى المسرح الجامعى، والمسرح المدرسى، فعندما تكون هناك عناية بالتجريب وبالطليعية، وبالعامل المسرحية من قبل الدولة، فإن هذا يؤدى إلى خصوبة وإثراء مضمون الحركة المسرحية، وهذا ما حدث فى مسرح الستينيات بشكل لاهت على كل تلك المستويات .

الفصل الثالث

مخرجو الستينيات فى المسرح
المصرى.. توجهاتهم ورؤاهم

دَفْعُ الْكَلْبِ
الْكَلْبِ الْكَلْبِ

مداخل

بدا المسرح المصرى فى الستينيات مسرحًا تختزل فيه معاناة الإنسان وحاضره من أجل طرح رؤية مستقبلية، فهو مسرح ينطلق من جذور الواقع الاجتماعى، مسرح يحاول أن يبدو مسئولًا بالكلمة والحركة، متعدد الدلالات الأدبية والفنية المتطلعة إلى التمرد على رواسب الماضى المطاردة للخطة الأمان والصدق.

بدا المسرح المصرى فى الستينيات إبحارًا ضد التيار المستكين المتكاسل، واستحضارًا للحظة تحطم المسافة الوهمية بين العقل والمشاعر.

فنحن حينما نحدد شروط الفعل المسرحي داخل حقله الجمالى، فإننا نحددها عن طريق تشكيل مادته الدرامية أولاً، ومدى استيعاب هذا البناء الدرامى للشروط الموضوعية المتحكمه فيه، ككلمة موجهة ذات أبعاد معرفية ودلالية.

وحينما يتعلق الأمر باختزال الممارسة المسرحية ضمن إطار نظرى يستحضر البنى الأساسية التى يقوم عليها النص والعرض معاً، فإننا إنما نبحث عن استحضار المواقف المتحكمه والمؤثرة فى التجربة، والذى يوازى رمزياً أبنية الأنماط المختلفة التى يفرزها سياق التغيير الاجتماعى وملابساته وتعقيداته.

كان فى مسرح الستينيات وعى بشروط المرحلة، فحدث - إلى حد ملحوظ - نوع من التناول المدرك لظروفها من وجهتها الحقيقية، التى يرتبط من خلالها إنتاج ذلك المسرح بامتلاك قدرات الرصد والتحليل، فالواقع آنذاك كان لا يفتأ يتشربن بلحظات الغموض والحيرة، وكان لا بد للمسرح من أن يقف شاهداً بكل أدواته على ذلك، راصداً، أو ناقداً، أو مقترحاً، أو محتجاً، أو رافضاً لامتلاكه الأدوات الأكثر فاعلية، وأن يبحث عن قنوات جديدة يضع بها امتداداً فعلياً وديمومة مستمرة نحو اعتناق قضايا مرحلة، فهذا ما يحدد وظيفة الفن على المستوى الاجتماعى.

المسرح المصرى فى الستينيات ينبغى أن ينظر إليه فى مساحة كبيرة من تحقيقاته كمسئولية تاريخية، وليس كممارسة مجانية مسطحة، أو فرجة تخلو من أى بعد، من حيث هو تعبير اجتماعى يترفع فى كثير من ممارساته عن الفهم السطحي لوسائل التبليغ الأدبية والفنية، فهو تجربة تستمد قيمتها من رؤى فنية وفكرية تتجاوز بوضوح ما هو سائد ومسيطر، حيث احتلت رؤيته الأدبية والفنية حيزاً يضم العقل المتحرر من إसार الماضى، منفلتاً منه نحو تجسيد عملى لجذلية الإبداع، الأمر الذى يستدعى لحظة يقفز فيها الفن نحو الأعماق ليحقق ملامح وجوده الاجتماعى، وبهذا يمتلك قدرة أكثر جدارة وصلابة لتحويل الفعل المسرحى إلى صرخة نبيلة لأخذ موقف من الحياة بتركيباتها الاجتماعية على اختلاف أبعادها.

فى الستينيات رفرفت روح التجريب على المسرح المصرى، حيث تبدى فى إنتاجه عملية تركيب الواقع بكل مستوياته من خلال مبدأ الكشف، ومن هنا استشعر مسرح تلك المرحلة جدلية الواقع، وآمن بها، فالمسرح المصرى فى الستينيات - بلا شك - استحضر صيغة أخرى، بعد أن تمثل مجموعة من المغالطات التى سيطرت عليه إلى زمن، بأن حاول جعل الممارسة الفنية استثماراً لفعل تاريخى، هذا الفعل المتسم بالاستمرارية والمغامرة فى الطرح الذى يهدف فى عموميته إلى استحضار حياة، واستحضار تناقض يوجه نحو السؤال : لماذا؟ وحين ينتفض السؤال تبدأ مفنطيسية ما هو سائد تغيب.

فى مسرح الستينيات كانت هناك صيغة اكتشاف للمسرح المصرى، وتفجير للمناطق الساكنة فيه من أجل البحث عن لحظة انفجار تؤسس عناصر التجربة الفنية وأسسها، بما يكسر حدة التعاقبية، فتتخلق أبعادها الواقعية والرمزية فى الفراغ المسرحى، بتشكيل هذا الفراغ بوحداته التعبيرية والدلالية التى تستحضر القراءة الجدلية لأفكار التجربة الأدبية والفنية ومضامينها، بحيث يستحيل الفراغ المسرحى المحتضن لكل الرؤى الإبداعية ضوءاً ينير لحظات تاريخية واجتماعية ووجودية.

ولقد كانت "الواقعية" على جذتها وضرورتها فى الفترة الأولى من تطور المسرح المصرى الحديث بعد ظهور "نعمان عاشور"، إلا أنها قاصرة عن التعبير عن الإنسان بكل نوازعه المركبة، كما كانت تهدد بأن تحصر الدراما المصرية داخل إطار واحد، وهو التعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعى، والدعوة إلى

إصلاحه. وعلى أهمية ذلك فى ذاته، إلا أنه لا بد للخروج من هذه الدائرة أن تخرج الدراما المصرية عن إطار الواقعية الضيق، وتتجه صوب التعبير عن رؤى أكثر اتساعا وشمولية، فكان أن تم ذلك فى اتجاهين :

أولهما: التوسل بالرمز، أى إضافة البعد الرمزى إلى مجريات الواقع الاجتماعى، وذلك بإدراك التركيب الرمزى لظروف هذا الواقع، إذ يفصح عن وجود حقيقة أكثر اتساعا وشمولية، تتجاوز مجرد عرض القضية الاجتماعية ..

وثانيهما: استخدام الخلفية التاريخية فى تصوير موقف الإنسان المصرى من الكون، وليس من قضية اجتماعية محددة.

ومن أهم المفاهيم التى أسهمت فى بناء الإطار الجديد لاتجاهات المسرح المصرى فى الستينيات، اتجاه الدراما المصرية إلى التخلّى عن التركيز الشديد على "الحكاية"، أو بصورة أدق على حكاية مفردة، واللجوء إلى مزج عدة حكايات أو "تيمات"، وتقليبها على وجوها، ومقابلتها بعض ببعض، حتى تشرى إحداها الأخرى، وتكون بمثابة تكرار للتيمة نفسها، مع تنويع يلبسها ثوبا آخر، وهو ما يسمى فى المسرح التركيبى بالموقف المسرحى.

ولقد كان من الضرورى اتجاه هذا المسرح الملتزم سياسيا إلى نوع من الواقعية الشعرية التى أسهم مخرجو الستينيات فى تأكيدها بسيطرتهم على أداء الممثل، وعلى استخلاص القيم الشاعرية من العناصر الموظفة فى العرض كالدكور، والأزياء، والإضاءة، والموسيقى، والأقنعة أحيانا.

كانت ممارسات مسرح الستينيات تجارب ذات قيمة، تحمل دلالات واضحة على خصوصية الإضافة الممكنة فى ظل جو أكثر جدية وفعالية، باتجاهها إلى التصعيد التعبيرى على نحو يوحى بالانتماء إلى قيم المسرح الأوروبى الحديث فى جانب واضح من إنتاجه، مترجما ومؤلفا، مما أسهم فى تطوير تحقيقات الإخراج المسرحى المصرى فى تلك المرحلة متميزا - فى اتجاهه العام - بالتفسير الفكرى، والالتزام السياسى، والرؤية الشعرية، وهذا ما تهدف إلى رصده هذه الدراسة، متمثلا فى تحليل نماذج من أهم العروض التى قدمها مسرح الستينيات مترجمة أو مؤلفة بتأثير من فنية التأليف المسرحى الغربى، وتحديدًا - كما سبقت الإشارة - فى اتجاهات ثلاثة من إنتاج مسرح العبث، والمسرح التعبيرى، والمسرح الملحمى.

١) مسرحية: الدرس

- تأليف : يوجين يونسكو
- ترجمة : سعد الدين وهبة
- رؤية تشكيلية: عبد المنعم كرار
- إخراج: سمير العصفوري
- المسرح العالمي ١٩٦٤

الدرس، تأليف يوجين يونسكو

درس يونسكو في سلسلة وجوه السلطة القبيحة

أدرك يونسكو أن هناك انشقاقاً بين الإنسان المعاصر والعصر الذي يعيش فيه، فمسرح "يونسكو" يعالج بشكل ساخر موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره، من حيث المضمون، ومن حيث الشكل، ومن حيث القالب المسرحي.

ففي مسرح يونسكو نجد أنفسنا مياشرة - ودون مجاملة أو تحايل - أمام الموقف الدرامي، الذي نرى فيه جزءاً كبيراً من مواقفنا، بل نحس منه بكياننا نفسه، فنجد أنفسنا دون رحمة أمام صورتنا، إذ نفرق في عالم يفمره الزيف المادى، ويسوده العداء، والأنانية، والقسوة، والأيديولوجيات الاستغلالية . إنه عالم لا يعرف إلا الإنتاج، والاستهلاك، ولا وقت فيه لكى يمارس الإنسان آدميته، أو يتواصل مع الآخرين، وهو إذا سعى إلى التواصل مع الآخرين، فإن ذلك يكون عذابه وتدميره.

وفى مسرحية "الدرس" يرسم يونسكو ببشاعة صورة قمع السلطة المعنوية، حيث يستقبل أستاذ تلميذة جديدة ويلقنها درساً فى الرياضيات، وعلوم اللغة ، ولكنه فى آخر الأمر يذهل من شرود ذهنها، لأن آلام أسنانها تحول بينها وبين التركيز فى أى شئ آخر، ويستولى عليه اليأس والغضب، فيستل سكيناً خفية ويقتلها.

لقد حذرته الخادمة قائلة: " إن الرياضة تؤدي إلى فقد اللغة، فقد اللغة يؤدي إلى الجريمة"، وهى الآن توبخه على سلوكه السبباني، فهذه رابع تلميذة يستقبلها فى يومه، ثم فى النهاية تمضى لتفتح الباب لتدخل التلميذة التالية، ليصبح التركيب الدائرى لمسرحية "الدرس"، التى تنتهى من حيث بدأت.

ومسرحية "الدرس" هى مثل غالب مسرحيات يونسكو، توصى بنشاط متصل خال من المعنى، وهى مسرحية مرعبة تسفر عن أخطار النظام التكتلى، فنحن نشهد من خلالها تحطيم القوى المعنوية للإنسان، تحطيماً تدريجياً بفعل إنسان آخر، كلما أمعن الأستاذ فى السيطرة على تلميذته، ونشهد كذلك قسوة المتلقين التى تنطلق من عقدة التسلط لتجعل التلميذة شبيهة بأستاذها.

وتتص إرشادات التمثيل على أن التلميذة المليئة بالحياة والمرح والابتسام فى أول الأمر، تصبح شيئاً فشيئاً كئيبة، حزينة، مجهدة، وفى الوقت نفسه نرى الأستاذ الذى كان لطيفاً كريماً، يصبح هو أيضاً شيئاً فشيئاً قاسياً فظاً من الصباح إلى ضرب التلميذة الخائرة القوى بقسوة ووحشية.

إن العلاقات الإنسانية التى كانت تتيح لهما فى البداية- رغم سطحيتهما- بعض التواصل قد فسدت، وصارت علاقات خرية مشوشة، وعندما يستل الأستاذ سكينه خفية ليطعن الفتاة، فإنه لم يكن بحاجة إلى نصل حقيقى، ولا تفعل الحركة المسرحية سوى الإيحاء بالإجهاز على التلميذة مادياً، لأنها بالفعل قد ماتت معنوياً.

والدرس الذى يلقيه الأستاذ، أو الذى يلوح من خلال كلامه يزيد من فساد الأمور، ويهتك المنطق، فهو كلما أمعن فى إلقاء عباراته المتحذلقه، فقدت اللغة قدرتها وأبعادها ومنطقها، إذ يقدم لنا درسه فى فقد اللغة تعليقاً واضح الدلالة على ذلك، فهو بعبارات غير معقولة يبحث فى لغات مزعومة: "إسبانية جديدة"، ويتنبأ بأن الفروق بين هذه اللغات المتجاوزة لا يمكن المرء أن يلمحها، لأن كل الألفاظ فى كل هذه اللغات متشابهة، وهو يضرب مثلاً بأن الجملة التالية: "ورود

جدتى فى مثل صفرة جدى الذى كان آسيوياً، هى نفسها فى جميع تلك اللغات المزعومة، ولكن عندما ترددها التلميذة فإنها لا تستقيم أبداً كما يريد الأستاذ.

أما الكلمات الوحيدة التى لا تمثل أى خطر فهى تلك المقاطع المجردة من كل معنى، إذ إن الكلمات التى توحى بالدلالات، وتحمل مضموناً منطقياً تنتهى دائماً كالبالونات: بالسقوط، والتفتت، والانفجار.

إن يونسكو يرفض الأوضاع الاستبدادية، والشعارات المزيفة، فكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية مرفوض من أساسه، وما من شئ يعطى الإنسان الحق فى فرض سلطانه على الآخر، أو قمع حريته، ومن هنا فإننا نرى مسرح يونسكو يعرض مظاهر السلطة فى أبشع صورة، كما فى "الدرس"، وكذلك تظهر لنا شواهد على القمع الذى تمارسه السلطة فى مسرحيته "ضحايا الواجب"، حيث يكاد البطل الهزلى يختنق تحت ضغط الشرطى الذى يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف.

والسلطة قد تكون سياسية مثل الحكام النازيين، الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى خرافات، أو غيرهم من الحكام والطفاة فى أى نظام، وقد تكون إرهابية لتزييف "الأيديولوجيات"، وتضليل المرء، وتعريضه للضياع.

والسلطة كما تبدو لنا فى شخص الخادم أو المدرس أو الشرطى، فإنها أيضاً قد تبد لنا فى رئيس العمل، أو الزوجة، أو حتى الخادمة، وفى هذا العالم المقلوب اللامنطقى. لم تعد الأشياء والأشخاص فى مكانها الصحيح، إنه المجتمع المعاصر بكل تناقضاته، وعذابات، وتسلطه، وخوائه، إنه مجتمع مثل "كراسى يونسكو الفارغة"، ليس له رسالة، ولا سبيل إلى الخروج من هذا المازق إلا بالموت.

الدرس، إخراج سمير العصفورى، ١٩٦٤

مسرحية الدرس هى أول ممارسة لمخرجها سمير العصفورى على مستوى الاحتراف وكان قد قدمها مشروعاً لتخرجه فى المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٦٤، وعندما شاهدها حمدي غيث- وكان مديراً للمسرح العالى آنذاك- رأى أن تضاف إلى رصيدنا المسرحى من إنتاج الأعمال الكلاسيكية والمعاصر فى العام نفسه.

شكلت لجنة لمناقشة المخرج فى دراسة كُلف بعملها حول المسرحية توضح مفهومه ورؤيته فى تناولها، ضمت ثلاثة أجيال من مخرجى المسرح المصرى: جيلًا كلاسيكيًا (فتوح نشاطى)، وجيلًا وسطًا (حمدى غيث)، ثم جيلًا حديثًا (سعد أردش).

وبعد مناقشة مستفيضة على المستويين الفلسفى والتقنى، تقرر عرض مسرحية "الدرس" من إخراج سمير العصفورى على مسرح الجمهورية، والذى كان شعبة ضمن أربع شُعب يضمها المسرح العالمى.

لم تعرض المسرحية إذن فى قاعة تجريبية، بل فى مسرح كبير كعرض عام تقليدى، وإلى جوارها كان يعرض فى العام نفسه مسرحية "المتحذقات" لموليير، بطولة سعيد صالح ومديحة حمدي.

لم تكن تجربة "الدرس" إذن تجربة عشوائية، أو رغبة فى عرض الغريب فقط؛ وإنما هى تجربة درست دراسة جدية أكاديمية، حيث يقول مخرجها سمير العصفورى: "قرأت كل ما كتب عن العبث فى هذه الفترة، بالرجوع إلى كامى وغيره فى الفلسفة، وكذلك الرجوع إلى أعداء تيار العبث، وآراء الأيديولوجيين المتكئين، وآراء يونسكو عن مسرحيته، وترجمات عديدة لنفس النص، ولغيره من نصوص يونسكو.

من خلال كل هذا، وبعد كل هذا وصلت إلى الاقتناع بأننى أريد أن أقدم مسرح العبث كما أحب أن أقدمه، وذلك بالآ اعتبار مسرحية (الدرس) مسرحية أوروبية، فقدمت العبث فى منظور فكرة المعلم، أو المدرس، أو الرجل الذى يملأ رأيا واحدا على جماعته" (١٣).

فى إخراج سمير العصفورى لمسرحية الدرس، لم يشأ أن يلجأ إلى عبثية التصور، أو إلى وسائل تقنية فى الفش البصرى، وإنما قد تناولها واقعيا بتفاصيل واقعية، فقد كان العبث- من وجهة نظره- يكمن فى التلاقى بين شخصين- التلميذة والأستاذ- والموقف الرئيسى أن هناك درسا، وحتمية الدرس بين أستاذ وتلميذة، وتكمن كل أشكال القهر، عقليا، وفكريا، وجنسيا فى هذه الثنائية، فكل أشكال القهر كما يقول كتاب العبث تكمن فى الألف والباء فى طرفين يتبادلان الحوار، فى اللغة المستخدمة بين طرفين، فى السالب والموجب، فى المانع والمنوح، فى الحاكم والمحكوم، بمعنى أن التناقض يكمن فى أحشاء الواقع، وفى مدى صدق هذا الواقع بكل تصادماته وملابساته التى قد نعبرها دون مبالاة،

"وأنا أنقل هذا الواقع بأقصى درجة من درجات الواقعية لكي أرصد هذا التناقض العبثي، فأنا أرى كما يرى "يونسكو" أن أكبر أشكال وإشكالات العبث إنما تكمن في الواقع، وعلى ذلك فليست محتاجاً لأن ألجأ فتياً إلى التغريب البصري، وعلى ذلك فقد اكتشفت واكتشف النقد معنى أنني استقطبت درس يونسكو إلى عالمي، ولم أدخل عالم يونسكو، فأنا لا تعينني أزمة يونسكو وعالمه، بل أرى أنه لا بد أن يعيد المخرج قراءة النص على مشاهديه، بلغة هؤلاء المشاهدين، وألا يكون ناقلاً لصور الآخرين، بل أن يخضع صور الآخرين لمفهومه الخاص، من خلال علاقته بواقع، داخل مجتمع بعينه" (١٤).

من منظور استقطاب التجربة

جعل الإخراج شخصية الأستاذ في مسرحية "الدرس" نموذجاً شاملاً لعمليات الالتزام، والإجبار، والإخضاع، والتسلط، فكلنا تمتلئ آذاننا بالمسموعات وطرائق الإملاء الكلاسيكي القديم، وفي أذهاننا نغمات عديدة ومختلفة لطرائق التعليم الإجبارية.

تطرق الإخراج من هذا كله إلى طريقة أو نموذج الأسلوب الأوحده في طريقة الإملاء والخطابة والإلقاء في مصر، وكان هذا مفيداً، حيث لا يسمع المشاهد طوال الوقت إلا قوالب نغمية متعددة من التراث الشعبي، والشعري، والديني، واللفوي، مجموعة كاملة من المصطلحات التي تدخل فيما يخص جرائم الموسيقى، أي إن لها علاقة بفنون القول الموسيقي.

ومسرحية "الدرس" بهذا الشكل، لا تشير فقط باللغة الرياضية، وبلغة القوالب المنطقية، وبلغة المعلومات والثرثرات، دون القالب الموسيقي إلى هذا السياق، أو الطرائق الموروثة في تعليم اللغة والرياضيات، في المتلقى الذي هو (التلميذ)، ولا في الصياغات الكاملة التي عاشها جيل الستينيات والجيل الذي سبقه، والجيل الذي يليه، " فلم تكن نقلاً لعمل من الأعمال العالمية، بقدر ما كانت استقطاباً، وتطويماً لمفردات واقع خاص، " ولقد أدركت هذا عندما شاهدت العمل في فرنسا عام ١٩٦٨، أثناء بعثتي الدراسية، وشاهدته أيضاً عندما تحول إلى باليه، وبالطبع كان مختلفاً كل الاختلاف، تأسيساً على اختلاف الواقع والظروف" (١٥).

إن مسرحية الدرس- ترتبها على هذه الرؤية- ليست بحاجة إلى الاعتماد على مبتكرات حرفية خارج حدود الشخصيات، وحركة منطقتها في التعامل . ثم إن بناء العمل في ذاته بناء تفريبي مطلق في اللقاء، وليس في حاجة إلى مزيد من الأطر الغريبة التي من الممكن أن تبدو تزييداً لا ضرورة له .

" والتجربة بهذا التناول- في رأيي- تظل أكثر إخلاصاً وانتفاءً إلى مسرح العبث، فلم يكن دوري أن أقدم مسرحية مدرسية من مسرح العبث، وإنما أن أقدم مسرحية كتبها كاتب أعرفه، وتعرفه مصر هو "يوجين يونسكو" ، لأول مرة بترجمة لسعد الدين وهبة، وهو كاتب مسرحي ملتزم، يقفز فجأة نحو مسرح العبث ويقدمه مترجماً، ويخرجها مخرج يمارس الإخراج والتمثيل لأول مرة ، وممثلة شابة، حديثة التخرج (أنعام سالوسة) ، وممثلة مخضرمة قديمة (زوزو حمدي الحكيم)، ثم (إحسان القلعاوي) في عمل كهذا، ولجمهور يتصور أن العبث غربة تفوق إدراك وتصورات العقل، وليس خطوة من العقل، فالعقل عندما يعمل يصدر طول الوقت منطقاً، ومن قال إن ما اصطلاح على منطقيته هو المعقول الوحيد" (١٦) .

الرؤية التشكيلية:

ناهضة وحيدة، مكتبة ترتفع كالبرج، كقيمة فخمة، ودلالة تعطي انعكاساً بالمبالغة للتعليم والثقافة، صور غائرة في الجدار ذات ملمس كلاسيكي، صليب معقوف على كتف المدرس، علامة للقهر والتعصب، زى مدرسي ترتديه التلميذة يشبه كل الأزياء المدرسية بوجه عام، ملابس المربية أو الخادمة تشبه ملابس المربيات في أي نظام أملائي.

■ ثم هناك نظام فاشيستي عسكري يحكم الموقف.

■ باب يغل في أول المسرحية، ولا يفتح إلا في نهايتها .

■ ناهضة عليها عدة ستائر ذات ألوان مختلفة، تمثل عملية إقصاء التلميذة بالتدرج من مرحلة وردية إلى مرحلة عدمية، حيث تزيد كثافة ألوان الستائر بالتدرج، مع خفوت الإضاءة أيضاً بالتدرج إلى درجة اغتصاب أو اغتيال التلميذة في نهاية المسرحية، اغتيال الإرادة ، أو المنطق، بل اغتيال ما هو معقول.



مسرحية "الدرس" ، إخراج سمير العصفوري ، المسرح العالمي، ١٩٦٤ .



مسرحية "الدرس" ، إخراج سمير العصفوري ، المسرح العالمي، ١٩٦٤ .

الإضاءة :

خضعت الإضاءة للمفهوم الواقعي، أو للرؤية الواقعية في البداية، ثم بعد ذلك لإضاءة تعبيرية، بمعنى أنه كانت هناك مناطق مضيئة، ومناطق غير مضيئة، ولكنها أيضا- وفقا للحسابات الفنية- يمكن اعتبارها إضاءة واقعية، ولكنها تخلق حالة من حالات انعدام الإضاءة الغامرة، لتصنع مناطق يصبح معها الانتقال خطرا من منطقة إلى أخرى، لأنه مشوب من بقعة ضوء إلى أخرى بمنطقة ظليلة قد تعطى إحساسا في لحظة ما بالخوف، أو بالعدم .

الألوان:

هي ألوان ملتزمة التزاما حرفيا بالمسرحية المحترمة: الظل والنور، الأبيض والأسود، الأزرق والرمادي، والروز في ملابس التلميذة وماكياجها، الحياة والموت، التناقض بين الجدية والخفة . أما ملابس المدرس فهي قميص أبيض، جاكيت "فراك" ، كسمة للمعلم التقليدي- مثل مدرسي اللبسيه القدامى في المدارس الفرنسية- بنطلون رمادي، كرافطة مغلقة، صِدار . " إنها ملابس أقرب إلى الفيلم الأبيض والأسود، أقرب إلى عالم "شارلي شابلن- هتلر"، حيث إن لعبت الكامن في الحركة، يكمن في قالب "شارلي شابلن"، الذي أرى أنه ملك الكوميديا، " وحيث رأيت أن هيثي لا تتفق مع الجبروت، إلا من منطق (شارلي شابلن- هتلر)- ولقد قام "شارلي شابلن" بتقديم شخصية "هتلر" في السينما- وهذا ما سمى فيما بعد بسيمولوجيا المسرح أو علم الدالات المسرحية، حيث يدرك المشاهد القراءة البصرية للعمل عندما يرى هذه التركيبية الإشارية" (١٧).

الموسيقى:

لم يكن بالمسرحية إسراف موسيقى، إلا في رقعة أراد المخرج أن يترجم من خلالها رؤيته لعملية اغتصاب التلميذة، وهي أقرب إلى رقصة الفلامنكو، فاستعان في هذا المشهد بموسيقى ساخنة، حيث الزمن وقد تحول في نهاية المسرحية إلى توقيت ساعة هازلة في شخص (الكوكو)، وهو شخصية رابعة تعتبر أهم ما في المسرحية، تتمثل في طائر داخل ساعة خاوية، حيث دلالة الزمن في هذه المسرحية قوية جداً، فهو زمن مختل، وتوقيت الساعة غير متوال.

و(الكوكو) شخصية حيه يلعبها أحد الممثلين بإحدى يديه، مرتديا قفازا، وهى شخصية يستطيع المدرس أن يوقفها، فحين يغضب مثلا، يخاف الكوكو، فيتحول الزمن إلى حالة من حالات العبث، ويمكن القول بأن تلك كانت هى كل القيمة التفريرية فى العمل، والتي تكمن فى شخصية (الكوكو) الذى يمثل الزمن، حين يتحول كمعنى وكمفهوم إلى فرجة جديدة، إلى سمع جديد طازج، زمن جديد طازج مختل، شخصيات أخرى جديدة، علاقات جديدة تطرح على الساحة المسرحية، "كثافة الموضوع تطرح آفاقا أخرى للعقل، ليكتشف أن لديه القدرة- بعد استمتاع مكثف- على فرز الحقائق فى المستقبل" (١٨) .

أما موسيقى المقدمة، فقد كانت من الموسيقى المستحيلة فى تلك الفترة كانت، موسيقى معاصرة جدا، من تلك التى تبدأ بدايات مستقرة، ثم تنتقل إلى عوالم أخرى، أكثر جنونا، بين الإيقاعات والأنغام المختلفة.

كل القطط تموت، سقراط مات، إذن سقراط قطه!!

هكذا كتب على لوحة معلقة خارج حدود خشبة المسرح، وكان المدرس طوال الوقت يشير إلى هذه اللوحة، إلى هذه المقولة المنطقية، اللامنطقية العبثية، والمطروقة، عند كل معادلاته المنطقية واللامنطقية، ليؤكد هذا المعنى فى ذهن الجمهور، ليؤكد أن تحت حدود ما اتفقنا على أنه منطقى يوجد أقصى أنواع العبث واللامنطق، ففى كل ما هو مستقر وثابت يمكن الخواء والعقم والموت.

الأداء التمثيلى:

ينطلق الأداء فى مسرحية "الدرس" من بيئة واقعية، بسيطة، هادئة فيها التفاصيل اليومية المعتادة، ثم بعد ذلك، وبالتدرج يتسم الأداء بما يشبه التركيب الموسيقى، الذى يبدأ بحركة، أو بمتابعة حوارية واقعية، هادئة، ثم يتطور الحوار بعد ذلك إلى نغمة أسرع وأكثر تقاطعا بين المربية والأستاذ، ثم عودة إلى النغمة الأولى، ثم تتضاهر النغمات بين الأولى والثانية مكونة الحركة الثالثة، ثم يتحول هذا كله إلى نوع من الصخب ليصنع مع الرباعى مزجا ما بين المقدمتين الأولى والأخيرة فى تكوين مقصود يسمى بالتكوين البلوفونى الأوركستراالى، يحوى كل هذه النغمات فى حالة من حالات الصخب العبثى، لينتهى إلى تصفية إيقاعية

هادئة مع عبارة: "الآن ماتت ٠٠ ماتت يا ماري؟"

ماري : نعم يا أستاذ .

الأستاذ : لقد ماتت. (جرس الباب يدق، وتذهب ماري لتفتح الباب)

ماري : يا أستاذ ٠٠ يا أستاذ .

الأستاذ: نعم يا ماري .

ماري : إنها التلميذة الجديدة.

الأستاذ : دعيتها تدخل ٠٠

(ستار)

"لقد اعتبرت موت التلميذة موتا جسديا فعليا، حتى لا أفقد المسرحية مصداقيتها الشخصية، فيكفى أن تكون المسرحية بهذا العمق العبثي الذي يصل إلى حد الخطورة، بأن مثل هذا العيب قد يؤدي في نهاية الأمر إلى الموت، فلماذا أهون من شأن الحقيقة الوحيدة التي لها مصداقية، والتي تصدق في كل الحالات، وهي الموت؟ لماذا أهون من شأنه، وأجعله ادعاء؟ فإذا كان العرض المسرحي كله ادعاء، فلماذا آتى عند الحقيقة التي لا تقبل الفصل وأجعلها وهما" (١٨) .

وأخيرا فإنه إذا كان سمير العصفوري مخرج مسرحية الدرس يقول: "أنا في تصوري أن مسرحية الدرس- هذه المسرحية العبثية الفريية- هي أكثر مسرحياتي واقعية"، فلا بد أنه كان يقصد أنها أكثرها واقعية شعرية، فـ "الدرس" مسرحية تتضح رؤيتها الفنية عبثا شاعريا، ميز تناولات مخرجي تلك المرحلة ، فهي تعد- إلى حد ملحوظ- نموذجا لهذا الاتجاه، حيث يكون هدف المسرح هو

أن يبين للإنسان إلى أى مدى يمكن أن تذهب عواطفه من الحب والبغضاء والمرح والخوف والقسوة، كما أن المسرح يمنح الإنسان وعيا بإمكاناته، وبما يستطيع أن يكون عليه، وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كائنات شاذة، بمعنى أنها تحمل روحا إنسانية تتسم بطابع شاذ لم تألفه سنة الحياة، سواء فى نطاق النيل والتسامى والبطولة، أو فى عالم الرذيلة والشر والحق، وهكذا نرى أنفسنا من خلالهم كما لو كنا ننظر إلى مرآة سحرية، تكشف لنا عن الملامح الخفية أو الغامضة من وجعنا المثالى وقد تحررت هذه الملامح من كل ما هو سطحي وعرضي.

"ولعل هذا المفهوم يتمشى مع اتجاه القرن العشرين فى نزعته إلى أن يرى فى المسرح صورة شعرية، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الساذج إلى أجواء الخيال الزرقاء، إنما المقصود بالشعر هو مجهود الذهن فى سعيه ليتخطى مظاهر الواقع الملموس والمألوف، لينفذ إلى الحقيقة الجوهرية" (٢٠).

هفى مثل هذا المسرح يتحقق ما وصفه "أرتو" بشعر الفضاء، الذى يصنع نوعا مختلفا من الترقب لدى المتفرج، فهو ليس ترقبا فى انتظار الحل ؛ ولكنه ترقب فى انتظار اكتمال الصورة الشعرية، وكأنه أمام لوحة يترقب اكتمالها .

(٢) مسرحية: ياطالع الشجرة

- تأليف: توفيق الحكيم
- رؤية تشكيلية: صلاح عبد الكريم
- رؤية موسيقية: عبد الحليم نورية
- المسرح الجيب ١٩٦٤



يا طالع الشجرة: تأليف: توفيق الحكيم..

توفيق الحكيم، والتيارات الحديثة

إن وقوف توفيق الحكيم عند التيارات الفنية الحديثة، وفي استجابته السريعة لها، لا يحتاج إلى إثبات، ففي أثناء وجوده في باريس خلال الأعوام منذ ١٩٢٥ إلى ١٩٢٨، أغراه الفن الحديث فاتصل بالحركة السيريالية إبان ازدهارها، وكتب تحت تأثيرها مجموعة من القصائد النثرية صدرت عام ١٩٦٤، أعلن في مقدمتها - ضمناً - تأييده لحركة الشعر الجديد في مصر، التي كانت محل صراع محتدم بين الفكر الرجعي المتمسك بعمود الشعر، وبين دعاة التجديد والثورة على هذا العمود.

ولعل تعاطف الحكيم في الستينيات مع تيار العبث في المسرح، وكتابته عام ١٩٦٣ مسرحية "يا

طالع الشجرة" خير دليل على هذا، وإن كان قد كتبها بتوجيه، واستيحاء من الفنون الشعبية القديمة، والمصرية الحديثة ذات الطاقة الحيوية على تخطي حدود الواقع المنظور بعدد من الحيل الفنية، مثل تداخل الحلم في الحقيقة، أو تباعدهما، أو تداخل الأزمنة والأمكنة، والعلاقات المركبة بين الأشخاص.

ووجهة نظر الحكيم التي لا تتفصل عن اتجاهه المسرحي والروائي الذي استقاه من الشكل الأوروبي الحديث، تتلخص في أن الفن ينبع من الأرض، من التقاليد وكنوز الماضي، مع الاستيعاب التام للحضارة الحديثة، فالجديد يخرج من

القديم، إما بيسر وإما بعسر، كما يخرج المولود من بذرة الأب، ثم يكتسب شخصيته المميزة في أثناء اتصاله بالأجواء المختلفة.

ولعل تجربة العرض العبثي "لعبة النهاية" لسمويل بيكيت، والذي قدمه مسرح الجيب في افتتاحه عام ١٩٦٢ من إخراج سعد أردش، والذي كان بمثابة حجر كبير ألقي في بحيرة راكدة، قد استفزت قريحة توفيق الحكيم وشجعته على اتخاذ القرار بالإسهام في تأصيل ذلك التيار الجديد في المسرح المصري.

كان عرض "لعبة النهاية" جديداً، حيث دار العرض في شبه فراغ كامل، إلا من صفيحتي قمامة، وكرسي متحرك، وسلم، حيث اعتبرت هذه العناصر عناصر حية متحركة، تسهم في تشكيل الفراغ المسرحي لحظة بلحظة، حسب تطور البيئة الدرامية .

" ولقد أسهمت الموسيقى الإلكترونية إلى جانب الإضاءة التأثيرية في تحقيق جانب كبير من عبثية العرض ^(٢١) .

على أن توفيق الحكيم عندما هيأ نفسه لإبداع "يا طالع الشجرة" اعتمد على منبع تراثي نادر، هو الأغنية الشعبية: يا طالع الشجرة .. هاتلى معاك بقرة إلخ.

ولا شك أن متابعة توفيق الحكيم لمسح العبت في فرنسا، كان لها أثر محرك في إبداع المجموعة شبه العبتية في مسرحه: الطعام لكل فم، مصير صرصار، ثم يا طالع الشجرة.

"يا طالع الشجرة إذن تتشكل في إطار تنظيري من العبتية، تحاول أن تنظر للحاضر اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، وفكرياً على ضوء التراث المستتب من حدوده شعبية قديمة لا يعرف تاريخها على وجه التحديد، متنبئاً بالمستقبل الغامض، الذي لا يعلمه إلا الله سبحانه وتعالى، ومع ذلك فهو مستقبل يحمل الكثير من المخاطر" ^(٢٢) .

وإذا كان الحكيم قد حاول أن يخلق نوعاً من المركب العبثي في يا طالع الشجرة، حيث إن الأغنية في ذاتها تحمل هذه المواصفات، وحيث إن الوجود يعمل مجموعة من المصادفات، مجموعة من الرؤى السيريالية، أو الحلمية، فلا بأس في هذا كمحاولة من الفنان في تقديم شيء مختلف ومواكب للتيارات الحديثة.

حاول توفيق الحكيم أن يكتشف عنصر العبثية في تراثنا الشعبي، وفي حواديتنا الشعبية، ولقد كشف عن حقيقة يمكن أن نجدها تتردد كثيراً في الأدب العربى بوجه عام، وليس في الأدب المصرى فقط، ففى حواديت ألف ليلة وليلة مثلاً يوجد كثير من المستحيلات، والمعجزات التى يمكن أن تندرج تحت العبثية واللامعقول.

الشيء نفسه فى التراث الشعبى المصرى والعربى، فإذا كان الحكيم قد اكتشف عبثية فى "أغنية يا طالع الشجرة"، فتحن نجد عبثية أكثر خطورة من هذا فى السير الشعبية، مثل: الزير سالم، وأبو زيد الهلالى سلامة الذى شج عدوه رأسه فوقعت على الأرض ثم التأمت مرة أخرى، ليقفز فوق حصانه، ويواصل القتال.

اكتشف توفيق الحكيم خيوط العبثية فى تراثنا الشعبى وحواديتنا الشعبية، واستخرج من هذه الخيوط بنية فكرية درامية عبثية، قد لا تكون خطرت على بال رواد العبث الأوروبى، لأنهم لم يكونوا يصعدون عن استقراء الواقع الاجتماعى والتراث الاجتماعى، وإنما عن أفكارهم الشخصية التى تبدأ من رفض الكون، ورفض المجتمع، والتعبير عن الإحباط والعدمية واللاجدوى، والمعجز عن تحقيق التواصل البشرى.

أما توفيق الحكيم عندما أراد أن يكتب فى اتجاه العبث، فإنه استمد من المجتمع، من الماضى، من التراث، واستخرج من هذه العبثية التراثية حدوته فيها كثير من معالجة الواقع، وكثير من التنبؤ بالمستقبل، فقد جعل "عم بهادر" - الذى هو أصلاً كمسارى قطار - يبحث عن غذاء للشجرة، أو لحديقته عموماً، ويجد هذا الغذاء فى جسم السحلية أولاً، ثم ينتقل من جسم السحلية إلى جسم زوجته، ويتمنى أن تصبح زوجته سماداً لهذه النباتات، لتكتسب قدرة جديدة على الإنتاج، وتطرح من كل أنواع الخيرات فى شجرة واحدة.

وهذا نوع من أنواع التخريج والاستبطاء لا يكتشفها إلا عقل هاضم مفكر، يحلم بمستقبل أفضل للمجتمع .

يا طالع الشجرة، ونضج الرمز فى المسرحية المصرية ..

لم يكن للرمز وجود ملموس فى المسرح المصرى قبل "يا طالع الشجرة"، والذى كان يمر بمرحلة صعبة عانى فيها الكتاب من حيث حرية التعبير، وطرح القضايا

الملحة . ولقد وجد الحكيم الحل فى الرمز، فاستطاع من خلاله أن يوصل همسه السياسى.

حاول الحكيم فى "يا طالع الشجرة" أن يردم الهوة التى فصلت بين السلطة والشعب، لاصطدام طموح كل من الطرفين، وقد ظهر الجانب العبثى عند توفيق الحكيم فى أن هناك أشياء أكثر جسامة وعمقاً مما يبدو على السطح، حيث لمس مشكلة الإنسان والمعرفة، فالعلاقة القوية بين الزوجين تبدو فى بعض الأحيان أشبه بتلك العلاقة بين غرياء تفصلهما هوة كبيرة، وهى "تيمة" عبثية نجدها فى مسرحيات "يونسكو".

ينقسم المشهد الأول بين الزوجين إلى قسمين، ذلك الذى يتعلق باللقاء، ثم ذلك الذى يتعلق بالفراق، فاللقاء فى المكان نفسه يعبر عن الحياة بصفة عامة فوق الأرض نفسها، وفى الزمن نفسه، لكن الأهداف لا يمكن أن تتحقق، فالفراق من الناحية النفسية والأيدولوجية يمثل المسافة الفاصلة بين السلطة والشعب، وعدم التفاهم الذى ينسف كل الجسور، فيقوم صمت مروع بين الطرفين ، فبينما تتكلم المرأة ذات الرداء الأخضر عن ابنتها، فإن الرجل يتكلم عن جسم السحلية، والسحلية رمز مصرى يدل على الخصوبة التى تعود فى فصول الخضرة. إنهما صورتان متعارضتان فى رؤيتهما للحياة، لأنهما - رغم ذلك - يلتقيان دائماً فوق الأرض نفسها.

كما أنه اتضح من البحث الدقيق أن أغنية "يا طالع الشجرة" هى أغنية رعوية، كانت تردد قديماً فى مواسم الخصوبة والعطاء، وقد انتقلت الأغنية من زمن إلى آخر من خلال الشعوب التى تفسرها، كل حسب منظوره، وحاجاته الخاصة^(٣٣).

وارتباط الزوج بالشجرة يعود إلى إيمانه الدينى، فهو يعنى الحب، والزواج، والفن، والعادات والتقاليد، والموت، والحياة، والخير، والخصاب، إنه كل هذه المعانى الإنسانية.

وسرعان ما نكتشف الحدث العام، فى الزوج قد استخدم جسد زوجته كسماد من أجل إخصاب الشجرة، وهذا رمز مرتبط بمشاعر المصريين وعاداتهم المليئة بالأساطير، فإذا كان للعبث أصل، فإنه قد ولد فى الأسطورة، وفى الشعائر، والرمز فى مسرحية الحكيم هذه مرتبط بالفعل بالمجتمع المصرى الذى عاشت فى حناياه الأساطير القديمة بسحرها، وغموضها، وحكمتها، وخيالاتها الخصبة.

إن الحكيم فى "يا طالع الشجرة" يختفى خلف الرمز كى يدين السلطة، ويلمح من خلال الشجرة بعملية تخطيط الإنتاج، أو الميزان الثقيل الواقع على كاهل الأشخاص، والذي ينتهى إلى أن يصبح مقبرة للشعب، فالزوج الحالم بالعمل دون أن يدع شجرته تنمو وتأتى له بالثمار، يتجاهل فى الوقت نفسه العلاقات الإنسانية، بينما الزوجة تربط بين العلاقة بالسلطة والعلاقة بالشعب، وهكذا يرصد "الحكيم" الموت الروحى الذى أصاب المواطن .

ومن ازدواجية الأشخاص (الزوج والمفتش) تتضح هوية الزوج التى تتحرك فى وسط متحفظ من العرف الدينى والتقاليد الجامدة، فهذا رجل مخلص لشجرته، ولكنه يطبق المبادئ بنظام معايير لتقاليد وأصاليته، ومن هنا يأتى الصراع الداخلى، فهو لم يستطيع أن يتخلص نهائياً من المفاهيم المغروسة فيه، أو أن يتحرر تماماً من جذوره التى تربطه بالماضى البعيد والقريب، ما دامت السلطة تطبق فلسفة العصر، فالدرويش يقول: "إن القتل لأسباب فلسفية كالعرف فى عصرنا الحديث" (٢١)، ولعل الحكيم بهذا ينتقد ثورة يوليو ١٩٥٢، وإن بدا متحفظاً فى هذا .

ويصاحب ظهور "الدرويش" فى لحظة المعاناة الكبرى -عندما يقتل بهادر زوجته- لمسة دينية تجسد شعوراً بالذنب والندم.

وتبطل عودة الزوجة عروجاً على منحى عبثى؛ ذلك أن الإنسان قد يلجأ إلى الجنون هرباً من مصير يلاحقه ويكاد يطبق عليه، حيث تثير عودة الزوجة دهشة الزوج، وإحساسه بالخطأ والندم، مثلما حدث فى "بعث أوزوريس"، ومن جديد تطفو مسألة الحياة والموت على السطح، كى تضع الإنسان أمام هذا اللغز الأبدى بلا جواب، وأمام الدهشة، والفرق، والجهل يفقد الزوج توازنه، ويصبح قاتلاً مؤكداً لجهله من خلال جريمته، فهو لا يعرف أين اختفت زوجته لمدة ثلاثة أيام، والأسئلة التى يطرحها فى هذا الموضوع تزيد من جهله، ويأتية الموت كوسيلة أخيرة لعلاج ما لا يستطيع إدراكه، ويستحيل عليه فهمه. "إنه عبث العقاب المائل فى الطبيعة التى تمنح الإنسان الشجاعة على لمس شجرة المعرفة" (٢٥) .

هكذا يربط "الحكيم" البناء الدرامى بالأسطورة ذات المنابع الحضارية، كأنه توافق بين الإنسان والطبيعة، وقاعدة للإيمان، ولكن الإنسان - فيما يتعلق بالاختيار المرتبط بحريته - يأمل فى المعرفة الأكيدة من خلال الحرية، فيلقى بنفسه فى الفراغ، لتبدأ الدائرة من جديد بشكلها العبثى .

ولكن - رغم كل شيء - فإن الحكيم فى النهاية لا يتخلى عن الحلم والأمل، فإلعل وعسى، لقد كان لمصر ملك أجنبى، أما الآن - فى زمن المسرحية - فهناك حكومة ذات أيديولوجية سياسية محددة، والمرأة - رمز مصر - ورثت البيت من زوجها السمسار - كما تقول الخادمة ص ٢٨ - وبذلك يشير الكاتب إلى ماهية النظام الذى عانته مصر، فالسمسار هو الذى يستغل شعب مصر وثرواتها ، وفى عهد ١٩٥٢ بدأت مصر تعاني مشكلة جديدة بالنسبة إلى السلطة ، وهى مشكلة التعبير الديمقراطى، مشكلة الأحلام التى لا تتحقق، مشكلة الأمل المجذب، مشكلة المستحيل.

إن الزوج والزوجة لا يفكران فى سوى الخصوبة، الزوجة فى ميلاد البنات، والزوج فى خصوبة الشجرة، أى الإنتاج.

أن الأم تغزل رداء لابنتها "بهية" التى لم تولد بعد، رداء أخضر مثلها، يلتقى فيه القديم بالجديد، فى مزيج يحمل سمات الصدق والأمانة، إنه أمل مصر حسبما ترمز "بهية".

لكن ذلك لن يتحقق ما دامت تلك الهوية بين السلطة والشعب قائمة فى وجه ذلك الحلم، فالحكيم يريد أن يؤكد وجهة نظره حول الإنسان فى موضوع حيوى هو ابن كل عصر وأوان، يريد أن يبين أن الإنسان قد أضاع السمات اللازمة للاتصال، وأن العزلة والفراق قد حلا محل التفاهم والمشاركة، وسيظل الإنسان معزولا، وستظل أبواب نفسه وروحه وعقله مغلقة، وهو يواجه العالم وحده، دون عون من المجتمع.

يا طالع الشجرة، إخراج سعد أردش ١٩٦٤

عندما شرع سعد أردش فى إخراج مسرحية الحكيم "يا طالع الشجرة" عام ١٩٦٤ لمسرح الجيب، وكان مقره الحديقة الفرعونية، كان المسرح صغيرا، وليست له خشبة بالمعنى التقليدى، حيث مساحتها لا تتعدى ٢٣ أمتار، وأمام شدة التجريد التابع من المنحى العبثى فى "يا طالع الشجرة"، حيث تدور الأحداث فى مساحة ضيقة من الكون متمثلو فى "القطار"، وإن انتقلت بين آن وآخر من القطار إلى البيت الصغير المحاط بالحديقة، (بيت بهادر) - شاءت الرؤية المسرحية أن تجسد حركة القطار فى قلب المجتمع، فكان التصور أنه لا بد من وسيلة ميكانيكية تحقق هذا المعادل الموضوعى للحركة الواسعة فى قلب المجتمع،

وبرز التفكير فى عمل "قرص دوار"، ولكن كانت هناك عقبة تحول دون تحقيق ذلك، فخشبة المسرح الضيقة مساحتها لم تكن لتتسع لعمل "الميكانيزم" الثقيل الذى تتطلبه إقامة "القرص الدوار" بالقوة الميكانيكية، فاستقر الأمر أخيرا على فكرة عملة يدويا^(٣٣).

كانت تلك فرصة للعودة إلى الصناعات اليدوية التطبيقية فى المسرح، والخروج إلى حد ما من الإطار الميكانيكى العلمى للمسرح المزود بالطاقة الكهربائية التى تعطى إمكانات كبيرة، ونجحت بالفعل فكرة "القرص الدوار" الذى يعمل "بالمانيفيللا" يدويا، وفى هذا "القرص" أمكن العثور على المعادل التعبيرى للمناخ العبثى، الرمضى، التجريدى الذى صب فيه الحكيم "يا طالع الشجرة"، "فالأحداث فى هذه المسرحية تختلف جذريا عن كل ما اعتماد المشاهد، أو القارئ فى كل الفنون الإنسانية المعروفة، والديكور الذى أعده صلاح عبد الكريم للمسرحية، اعتمد على ستارة من التل رسمت عليها شجرة الحكيم والساحلية وهيكلا عظمى لأدمى، يرمز إلى الزوجة التى تدفن تحت الشجرة، وجزء من المسرح يتحرك، ليتحول فى الفصل الأول إلى قطار، بينما هو حجرة جلوس، والموسيقى التصويرية التى كتبها عبد الحليم نورية، اعتمدت أيضا على أصوات "حفلات السبوع"، وحركة سير القطار^(٣٤).

الرؤية التشكيلية:

كان العنصر الأساسى فى الإطار التشكيلى هو الملابس، أما "الديكور" فلم يخرج عن قطع صغيرة إلى جانب "القرص الدوار"، تسهم فى إعادة تشكيل الفراغ لحظة بلحظة، بحيث تعطى إشارة عن الجغرافيا والتاريخ، مثل أن يسقط "شباك" من السوفيتية^(٣٥)، لتتحدث الخادمة من خلاله، وعندما تفرغ يرفع الشباك من الفراغ المسرحى، وعندما يحتاج الأمر إلى تليفون يحدث الشئ نفسه، حيث استثمر صلاح عبد الكريم كل أبعاد الفراغ المسرحى رأسيا وأفقيا وعمقا، ليكتسب الفراغ أولا بأول مقومات المعادل التعبيرى للعرض.

لعب "اللون" دورا رئيسيا فى التشكيل، وكذلك الماكياج، وكانت الإضاءة عنصرا جوهريا فى إعادة تشكيل الفراغ، ودلالة رئيسية على الانتقال الجغرافى والزمانى عبر أجواء الكون فيزيقيا وميتافيزيقيا.

أما "الماكياج" فقد تحمل مسئولية تجسيد الأسلوب، ومن عناصره المهمة أن يلبس "المحقق" (جلال الشرقاوى) باروكة صلعاء، وهذا- بلا شك- مستمد من فلسفة العبثية، في حين أن "الدرويش" كان ممحلاً "بالإكسسوارات" الشديدة الدلالة على مثل تلك الشخصية الطقسية بمقوماتها الصوفية، بمظهرها الجامع الشامل، المهيّب، الغامض، الذى يتبدى مزيجاً من الأصالة، والمعرفة، والرهبنة، والمثالية، والتواكل، والعقائد، وبقطة الضمير.

إن مفردات هيئة "الدرويش" تتم عن كل هذا، أو بعض هذا متمثلاً فى ملمح صوفى يكتنف واجهته التشكيلية، ليفصح عنه قبل أن يفصح هو عن نفسه كرمز من رموز التجربة المسرحية.

أما "بهادر" فإن هيئته تضى عليه تلك المسحة النهمة، المتطلعة إلى المعرفة، التى تمتلئ بالرغبة فى الإضافة والابتكار. إنه ككل التواقين إلى الكشف والاكتشاف، المائلين فى ذاكرتنا وتجاربنا ومعارفنا، بمظهره الوقور المضطرب، الفوضوى، القلق.

إنه تمثّل يحفز الذاكرة، وينشط الخيال، ويعلن عن أبعاد رمزيته الدرامية ذات اللمسة التجريدية المائلة بدرجة أو بأخرى فى نص الحكيم.

الرؤية الموسيقية :

كان هناك تصور موسيقى لهذا الجو المسرحى المشبع بروح تجريدية ملحوظة، وإن لم يكن هذا التصور مسجلاً على نوتة موسيقية، فقد أخذ عبد الحليم نويرة من التراث ثم أعاد صياغته ليفى بمتطلبات الموسيقى فى العرض، سواء بالنسبة إلى لحظات الغناء ، أو الموسيقى التعبيرية، أو الانتقالية، حيث تشكل الانتقالات الجغرافية والتاريخية مساحة كبيرة فى النص، فهى أحياناً انتقال من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، هذا يعتمد أساساً على : الحركة المسرحية داخل الفراغ، ثم على التعبير الموسيقى متضامناً مع هذه الحركة، ممهداً لها، أو معلقاً عليها ، أو متخللاً إياها، أو ذلك كله متجمعاً، ليصنع خطوطاً واضحة تحت مدلول المكان أو الزمان، أو البعد المعنوى للحوار، فى نسيج يتخذ من التراث منطلقاً إلى صياغة جديدة موائمة، تنفذ بدقة شديدة جداً خلال العرض، بحيث يمكن ضبط الساعة على بدايات المشاهد ونهاياتها، " وعلى سبيل المثال، فعندما حذفت الرقابة بعض الكلمات من حوار المشهد الخاص بالاستجاب- من منطلق رقابة أخلاقية- فى

إحدى مرات إذاعات العرض ، سقطت السيمفونية وتمزقت^(٢٨)، وهذا المشهد يُعد من أعظم المشاهد التى كتبت فى المسرح المصرى، وهو مشهد الحوار بين بهادر وزوجته، أو بين صلاح منصور ونجمة إبراهيم، فالاستجواب قائم على أين اختفت الزوجة لمدة ثلاثة أيام، وتجيب الزوجة فى كل الحالات بالنفى، على مدى ما يقرب من عشر صفحات، ولقد آذاه هذان الممثلان باقتدار نادر فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر، فهو من المشاهد النموذجية فى الصياغة المسرحية المصرية، وقد استغرق على خشبة المسرح نحو أربع دقائق، وكان يحظى بإعجاب كبير وتصفيق حاد من المشاهدين كل ليلة، حيث كان يتشكل فى شكل "كريشندو"، أى فى شكل تصاعدى متنوع تجلت فيه مقدرة الممثلين اللذين أدياه فى صنع تلك اللوحة الرائعة ذات البنية الموسيقية المبدعة، والتي لا يسمح تشكيلها الأداءى بأدنى حذف أو اختلال.

الأداء التمثيلى

الممثلون الذين اضطلموا ببطولة مسرحية "يا طالع الشجرة" كانوا على درجة كبيرة من الثراء التعبيرى- وإن كانوا من خارج المسرح القومى- صلاح منصور، نجمة إبراهيم، جلال الشرقاوى، إبراهيم سكر، محمد شعلان، وسهير المرشدى، والتي كانت لا تزال تدرس بالمعهد العالى للفنون المسرحية، والتي تبتأت الحركة النقدية بنجوميتها من خلال عرض "يا طالع الشجرة".

مكث سعد أردش مخرج المسرحية، والممثلون، وصاحب الرؤية التشكيلية صلاح عبد الكريم أكثر من شهرين يبحثون عن أسلوب الأداء فى هذا العرض التجريبى المصرى، وعن نوع الحركة التى تتفق وتلك المساحة الضيقة لخشبة المسرح.

وكان أن وصل فريق العمل إلى صورة للأداء تجمع بين شبهة العبثية، وذلك الرمز العالى الذى استخدمه توفيق الحكيم، إلى نوع من العرض الذى يشكل من وجهة نظرهم جميعاً ذلك المعادل التعبيرى التشكيلى الذى كانوا يبحثون عنه طيلة ثلاثة شهور .

كان هناك أسلوب ومنهج لتدريب الممثلين على العناصر الأساسية التى سوف تشكل الأداء، والتي كانت مستتبطة كلها من مناخين:

■ المناخ الرمزى الذى ينظره "مايرهولد" .

■ المناخ العبثى .

فالحوار بين الزوج والزوجة مثلاً، كان دائماً مؤسساً على القواعد الأساسية للأداء الرمزي، في حين أنه بين المحقق والزوج، أو بين المحقق والشخصيات الأخرى، كان ينزع- أحياناً - إلى الاتجاه العبثي.

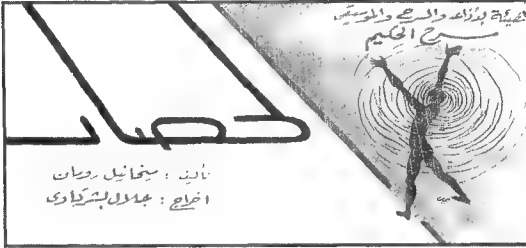
كذلك الدرويش، كان أدائه، وجواراته مع الشخصيات غالباً ما تتعمق الرمز، محاولة اختراقه أحياناً إلى لمس الواقع، أو الربط بين الرمز والواقع، "فالحكيم في يا طالع الشجرة كاتب رمزي يستوحى الواقع من الماضي التاريخي أو التراثي، في إطار رمزي شاعري، يتنفس تلك المذاهب الحديثة التي كانت مطروحة في أوروبا وقت دراسته في فرنسا، ولقد امتزج هذا الإطار الرمزي الشاعري بتأثره الواضح بالتيار العبثي في يا طالع الشجرة" (٣٩).

إنها نقلة جديدة لكل فنون العرض المسرحي المصري استقبلتها الحركة المسرحية والثقافية في مصر بالتفات وانتباه. فحين يقدم مسرح الجيب بالقاهرة مسرحية "يا طالع الشجرة"، إنه يكون قد فتح عالماً كدت أؤمن أنه أصبح مقفلاً لن يصل إلى القاهرة إلا بعد أجيال، فما رأيت من صور "سلفادور دالي" العبقري، وما رأيت من رسوم "ماكس إرنست"، أو غيره من مصوري السريالية الذين تأكدت سمعتهم بباريس والعالم، كان يلوح لي كأنه عالم مهجور نزوره في الخارج ولا نجد له صدى أكيدا وثقاً في بلادنا، والحق بأن الحركة السريالية التي تنادي بتعطيم العقل أو مزجه بالخيال هزت أسوار الفن والأدب في أوروبا، ولكنها حين ظهرت عندنا بعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت في أغلب الأحيان طنيناً بلا صوت، واحتقان حناجر، ولم ترس على فكر، أو أدب، أو فن كثير، ثم اختفت هذه الموجة، فكندا نقول إنها صيحة بلا صدى، "حتى جاء توفيق الحكيم ففاجأنا بهذه المسرحية، فإذا بك تخرج من مشاهدة "يا طالع الشجرة" متمتعاً أشد المتعة، على الرغم من الخلط اللذيذ الذي ملأها بما يصدم العقل، ويشير الارتجاف. إنه ذلك اللامعقول الذي يبدو معقولاً، أو على الأقل مقبولاً، وليس مستهجناً" (٣٠).

ثانياً: في اتجاه المسرح التعبيري

مسرحية: الحصار

- تأليف : ميخائيل رومان
- رؤية تشكيلية : أحمد إبراهيم
- رؤية موسيقية : سليمان جميل
- رقص تعبيري : حسن خليل
- إخراج : جلال الشرقاوي
- مسرح الحكيم ١٩٦٦



المد التعبيري في مسرح ميخائيل رومان:

"الناظر إلى أعمال ميخائيل رومان في جملتها يستطيع أن يميز قسمين كبيرين، في الأول منهما ينحو الكاتب نحو لون من المسرح الواقعي، فتكتسي الشخصيات لحمًا ودمًا وهمومًا ومشاعر واقعية، وتخوض صراعًا مع الذات والآخرين على أسس ومبررات ذات طابع واقعي كذلك ... في القسم الثاني ينحو "ميخائيل رومان" منحى تعبيريًا، أو رمزيًا

تجريدًا خالصًا، فيفقد الأبطال ملامحهم الواقعية، وتتداخل الحقيقة والوهم"^(٣١).

وفي أعمال المرحلة الثانية يغدو "ميخائيل رومان" - إلى حد كبير - مثل التعبيريين، لا يهتم بتصوير المظاهر الخارجية، بل التجارب والفعال في ضوء رؤيته لها، فالتعبيريون يبحثون عن الحقيقة داخل النفس البشرية، والكاتب التعبيري يسعى في سبيل تحقيق ذلك إلى استخدام الوسائل التي تكفل له

التعبير الملائم، فتجده يغير خطوط الواقع أحياناً، أو يشوه مظهر الأشياء، وهو أيضاً يستخدم لغة تلغرافية أحياناً قد لا ترتبط مفرداتها بعضها ببعض كما فى الواقع، وقد يستخدم الرموز، فكل ما يعين الكاتب على التعبير عن رؤيته جازز.

ويجدر أن ننظر إلى أعمال "ميخائيل رومان" من حيث هى تفاصيل متسلسلة متساوقة، ترسم كلها صورة عالم واحد يعيش فيه الكاتب مع أكثر أبطاله حميمية: حمدي، جمالات، وفريدة، وتختلف الأسماء أحياناً، وقد تختفى أحياناً، أو تتغير التفاصيل، لكن تبقى المواقف "الحدية" المتصاعدة التى يتعرضون لها دائماً هى هى، والانفجارات المتأججة التى يندفعون إليها - بما تحوى من كلمات عنيفة - هى هى، والمونولوج هو سيد أعمال ميخائيل رومان، لأن أبطاله متوحدون وإن أحاطت بهم الجموع، وعلاقاتهم بمن حولهم شائكة، أو متوترة، أو منقطعة، لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات حقيقية شرطها الأخذ والعطاء، يواجهون عالماً معادياً، لا يعرفون السبيل إلى تغييره فيندفعون إلى مختلف صور التمرد العاجز، والثورة المجهضة تبدو ممارستهم فى عنقوان الأزمة كصور حلمية مكثفة من العذابات والخوف والمطاردة. وتعتبر مسرحية "الحصار" ضمن مسرحيات ميخائيل رومان التى تتجه فى وضوح نحو التعبيرية.

مسرحية الحصار، تأليف ميخائيل رومان

يقدم ميخائيل رومان فى مسرحية "الحصار" (١٩٦٥) ثلاث شخصيات ليست جوهرها سوى ثلاثة وجوه لعملة واحدة، فهم فى النهاية يشكلون نموذجاً فنياً واحداً، هو النموذج المثقف الذى يقع بين برائن الإحباطات من الداخل والخارج، ويعانى الانفصام على مستوياته كافة، نفسياً وروحانياً واجتماعياً. فها هو "على"، الأديب الموهوب الذى جف قلمه، وترنحت قريحته فاكتفى بالانزواء فى ركن بإحدى الصحف، يلتهم النهار أغلب يومه وقسوة، حيث ينفقه فى تحرير الأخبار إلى أن تلفظه الصحيفة فى آخر الليل فيلتقاء النيل .. النيل الذى يسمع له همساً لذيذاً ويناديه نداءً جنسياً كأنه إحدى "الفوازي"، وفيما بين هذا وذاك نراه ساخطاً متبرماً مما وممن حوله، فالعالم فى نظره قد فقد جدواه، وأصبحت علاقته بالناس كعلاقة القط والفأر، علاقة جوهرها التبرص، والخوف، والمحاور، والمداورة، وهو لا يجرؤ على أن يتصدى لهذا العالم المتهرئ المزيف، أو أن يصبق فى وجهه.

أما "مجاهد" فيرى أن الخلاص إنما هو في الانتماء، فهو لا يريد أن يستسلم مثل "على" الذي يواجه العالم مخرباً، وحيداً، لا ينتمى إلى أحد، ولا يصلح لأن ينتمى إليه أحد .. إن "مجاهد" يتعلق بقشة الانتماء، وقد يكون هذا الانتماء إلى أسرة صغيرة وزوجة وذرية، وبيت يحتويه، ويعيش فيه سعيداً، ويذنب فيه بعض جليد روحه وعواطفه بعد أن كان وحيداً مهجوراً، ولكنه يدرك فيما بعد أنها سعادة زائفة غير أصلية يلفها الوهم، لأنه فقد معها حريته، وكيانه، وخصوصية تكوينه، واستحال عبداً تفساً لها، فالسمادة الحقيقية هي التي تتبع من أعماق الذات لتضيء على العالم صدقاً، وفرحاً، وفناً ... لقد احتضر فيه الفنان، أصبح كالثور تمتطيه امرأة، وينتهي به الأمر إلى أن يكره نفسه، وزوجته، بل العالم كله .. إنه يخر صريعاً هو أيضاً أمام العالم، مثل "على" بعد محاولة يائسة، لأنه انبهر بمادياته، ولم يحاول البحث عما فيه من قيم روحانية ومعنوية.

أما الوجه الأخير لتلك العملة الثلاثية فهو "عبد الغفار" الذي يرى أن الخلاص في الحب، لكنه الحب الذي يقوم على فكرة، وينطلق من أرضية الاقتناع الفكري والنفسي فيتزوج (فريدة) على الرغم مما يعرفه عن ماضيها الشائن الذي تلوكه الألسنة، فهو لا يهمل الماضي بقدر ما يهمل المستقبل، والحب وحده كفيل بغسل كل أوزار الماضي .. ولكن هل تستقيم الأمور هكذا؟ هل يستطيع أن يغمض عينيه ويقاوم التفاتة الحنين إلى الماضي؟ تلك هي علاقة الاستفهام الكبيرة التي تتراقص دائماً أمام عينيه في نهاية ذلك السؤال المعضل، فكلاهما - هو وفريدة - يطويان في نفسيهما سرّاً كبيراً يحول بين مشاعرهما وبين الأمان، ويطفئ شعله الحب والتلاقي، ويوقعهما في براثن الغربة والألم.

وفي النهاية يقرران مواجهة ما يستعر في نفسيهما من المراوغة والمحاور، وعندما يلقي كل منهما بسرّه في وجه الآخر، أو في وجه الخوف والهروب، وفي وجه العالم، فهي قد تزوجته لأنها أحبت فيه الكاتب صاحب الدور الوطنى الذي يحظى باحترام الناس وتقديرهم، بعد أن فقدت هي ذلك الاحترام، يوم أن أبلغت البوليس السياسى عن شاب من جيرانها في مقابل جنيتين، أما "عبد الغفار" فسره الذى يؤرقه، ويلاحقه، هو تلك البطولة الزائفة التى يتمسح بها ليخدع بها الناس، "فبعد الغفار" الكاتب المثقف الثورى هو من فر هارباً فى معركة بورسعيد متخلياً عن رفاقه، وبينهم "بدوى"، ذلك النموذج الوطنى الشريف الصادق، ولم يكن "بدوى" سوى ذلك الشاب الذى وشت به "فريدة" للبوليس السياسى، ولم

تَسَّعَ إلى الزواج من عبد الغفار إلا رغبة في التكفير عن ذنبها، ولتلمس راحة الضمير، وتسكت في داخلها صوت العار الذي يلاحقها، ويؤرق حياتها، وينتهى الأمر بها وحيدة تحتضن طفلها بعد أن انسحب عبد الغفار منه هارباً إلى وهم آخر.

ولا شك أن بالمرسح ملامح تعبيرية أصيلة تزيل الحائط الرابع في وضوح، وتحقق نوعاً من التلاقى بين الشكل والمضمون، وتذوب معه ملامح الدراما التقليدية، وشخصيات المسرحية غير تقليدية، فهي شغوص تحمل معاناة بشرية غير عادية، تحمل قضية هامة من قضايا الإنسانية المعذبة في عصر الغربة ورحيل الأمان، وهي أيضاً تتضمن "المنولوجات" الطويلة التي تميز شخصيات المسرح التعبيري للتعبير عن نفسها وعن العالم من حولها، ذلك العالم الذي هي في صراع معه، واصطدام بمعطياته، حيث اختار "ميخائيل رومان" شكلاً مركزاً تدور فيه الدراما على ثلاثة مستويات: مستوى النظرة العامة إلى الأمور، ثم مستوى الحياة الخاصة، وأخيراً مستوى اللاشعور. ولا يصور الكاتب الشخصيات في هذه الحالات وحدها؛ وإنما يخلق ظروفاً خاصة ترتبط فيها كل شخصية إلى ماضيها، وإلى ما ينكشف في لاشعورها عن واقعها، وفي هذه الحالة يلجأ ميخائيل رومان إلى اللاشعور، فيبرزه على المسرح بالرقص، وبالمؤثرات التي تخلق جواً تتداعى فيه المعاني، وبالعودة إلى الماضي (الفلاش باك)، ومن هذا كله يتكون السياق الدرامي في الحصار، ويتفاعل هذه العناصر مجتمعة يصل الكاتب إلى التعرية الكاملة لشخصياته.

ومسرحية الحصار تعبر عن أزمة طائفة من المثقفين، لا بموضوعها الذي تعالجه فحسب، وإنما بالمعالجة نفسها، إنه الانفصال عن حرارة الواقع، عن نضاعة النضال، عن قلب الجماهير، رغم دعوتهم إلى هذا كله.

"فالقضية الأساسية في المسرحية هي ضياع المثقف المصري، وهي بهذا المعنى تكون استمراراً للموقف الذي عالجه ميخائيل رومان في مسرحيته الأولى (الدخان)، فهو يرسم صورة لحياة المثقف وينسجها حول عقدة تعرض في المسرحية ببراعة: ما سر الأزمة؟ ولماذا لا يكتب عبد الغفار، لماذا يعاني الضياع؟ ولماذا لا يستطيع مجاهد أن يتمرد؟ والسبب الذي تقدمه المسرحية هو أنهم خانوا، خانوا الدور الذي كانوا يستطيعون القيام به في حرب بورسعيد، على لم يذهب، مجاهد هو كذلك، أما عبد الغفار، فهو قد ارتكب خيانة كاملة، إنه هرب

من الجماعة التي ذهب معها وهم يعبرون البحيرة، لحظة جبن خارقة يحملها في ضميره، لتعذبه وتقضى على احترامه لذاته " (٣٢) .

في الحصار انطلق ميخائيل رومان يزاوّل حريته إلى أبعد حد، وحرر شغوصه في السلوك الاجتماعي، فجعلهم ينطقون بحقيقتهم كاملة، حتى تحولت هذه الحرية إلى شيء يشبه القوضى المقصودة، فالمسرحية من حيث البناء الفني تكاد تقوم على التوالى المطرد في تقديم شخصياتها ، فكل فقرة من فقرات المسرحية تقدم من الشخصيات التي تندفع تحكى وتحكى، وتقول وتقول حتى تبلغ أعلى مستوى من الانفعال لتسللنا إلى الشخصية التالية ... وهكذا، وليس ثمة حدث مشترك يتشارك به حوار المسرحية، لتقدم وتتمو وتبرز من خلاله الشخصيات، ولهذا تحركت المسرحية حركة طولية من شخص إلى شخص آخر، ولهذا كانت أغلب أحاديثها مونولوجات فردية، وكان الحوار سندا لاستمرار المونولوج، والظاهرة الجديرة بالنظر التي نتبينها في هذه المسرحية هي أن المثقفين في بلادنا قد نكثوا جراحهم، وراحوا يتألمون دفائنهم، وأسراهم العميقة، وما أروع، وما أعمق ما سنسمع منهم لو راحوا يعبرون عنها في صراحة، وإخلاص وشجاعة، حينئذ ستبدأ مرحلة جديدة في أدبنا المعاصر" (٣٣) .

والآن كيف نسجت الرؤية المسرحية خيوط ذلك الحصار ؟ كيف أدركت تلك الرؤية هذه المحاولة التي تحمل روح الثورة على الأشكال المتخلفة للدراما المصرية في تلك المرحلة، وتريد أن تعطينا مسرحًا يعبر عن تحولاتنا الجديدة في تلك المرحلة.

" وإذا كانت تجربة ميخائيل رومان تهدف إلى خلق المسرح الكامل في مصر، فمعنى ذلك أن المسافة التي تفصلنا عن أرقى أشكال الفنون الدرامية تبدو - بفعل تلك التجارب المتمردة - في طريقها إلى الزوال " (٣٤) .

الحصار: إخراج جلال الشرقاوى، ١٩٦٦

قبل أن يتطلع جلال الشرقاوى بإخراج مسرحية "الحصار" المسرح الحكيم عام ١٩٦٦، كان قد قدم قبل ثلاث مسرحيات هي: "الأحياء المجاورة" التي قدم فيها ممثلين اثنين فقط (حمدي غيث، وسناء جميل)، و"الزلازل"، لمصطفى محمود، وفيها استخدم لأول مرة "التروكاج المسرحي"، ثم "الرجل الذي فقد ظله"، وهي عدة عن عمل روائى للكاتب هتحي غانم.

أما ميخائيل رومان، فكان المسرح القومي قد عرض أول أعماله المسرحية (الدخان) عام ١٩٦٢ من إخراج كمال يس.

وبقدر ما قيلت التجربة الأولى بكثير من الهجوم، والاتهام بعدم وضوح الفكرة، بقدر ما كانت تجربة "الحصار" محل ترحاب والتفات، حيث تحقق فيها قدر واضح من النضج فنيا وفكريا، وتبلور أسلوبها الذى اقترب بقدر واضح من الجمال التعبيري.

كان هناك استيعاب ملموس من الإخراج لمقتضيات المسرح التعبيري، الذى انتسبت إليه مواقع واضحة من نص ميخائيل رومان، فلهذا إلى صياغة معدلات تعبيرية عالية الدلالة- وهذا منحى ميز مخرجى الستينيات بشكل لافت- أسهمت فى إضفاء ملامح تطوير واضحة على مفهوم الرؤية المسرحية فى عرض "الحصار"، "بحيث بدا واضحاً أن التجربة جديدة، وفريدة، تحمل الثورة على الأشكال المختلفة فى الدراما المصرية" (٢٥).

الرؤية التشكيلية :

إن الرؤية التشكيلية فى مسرحية "الحصار" تقدم دليلاً بارزاً على ذلك التطوير الجذرى الذى اكتتف هذا العنصر المسرحى المهم، " فمنذ افتتاح دار الأوبرا عام ١٨٦٩ ، حتى ١٩٥٨- أى بعد قيام الثورة بسنوات - كان فى الديكور المسرحى لا يتجاوز الستائر المرسوم عليها مناظر داخلية لصالونات، أو خارجية لمتزهات وقصور، وكانت تلك المناظر فى أغلبها مطابقة للمناظر المسرحية فى القرن الثامن عشر، وكانت هناك أيضاً المناظر المشتراة من استوديوهات الرسامين الإيطاليين الذين تسرب نفوذهم إلى الفرق المسرحية الخاصة، وكان يتم شراء المناظر دون مراعاة علاقتها بالدراما المقدمة، "فقد كان مفهوم المنظر المسرحى وقتذاك لا يزيد عن كونه خلفية للإيهار، يتحرك أمامها الممثلون" (٢٦).

كان أهم ما أشار إليه المؤلف فى إرشاداته عن المنظر المسرحى، هو وجود لوحة كبيرة تمتد من أقصى يمين المسرح إلى أقصى يساره، تتحو منحى رمزياً مشوهاً فى تصويرها أو تعبيرها عن العالم الذى يعيش فيه أبطال مسرحية "الحصار"، وأن يحتوى الرسم على أقمار صناعية، وسفن كونية، وأحلام الحب والجمال، والأطفال، وأن يكون فيه شئ من لوحة بيكاسو (الجورنيكا)، وأشباح موتى، ومقابر، وقباب، ولحن، وصلبان، فيه شئ من هذا، وكل هذا، إلا أنه

يتحتم أن يكون شيئاً مثيراً للقلق، يستثير في الناس مشاعر من الخوف، وكثيراً من الإغراء، واللوحة هي الإطار الذي يعيش بداخله أبطال المسرحية، وبحيث أن يتضح من ارتفاعها، ومن الظلال التي تحيط بها " حالة حصار " .

ذلك هو تصور ميخائيل رومان لمفردات حصاره، تصور مزدحم بالدلالات ، متداخل الإيحاءات، مكثف التعبير إلى حد التخمّة، لذلك فقد اكتفت الرؤية التشكيلية، أو الرؤية المسرحية انطلاقاً من موافقة الإخراج- بانتخاب بعض عناصر من اللوحة الجورنيكا لبيكاسو، والتي تعبر عن مأساة الإنسان الإسباني تحت سنايك العدوان والطفيان والاستبداد- لتصنع منها مزيجاً تشكلياً يمثل المنظر الخلفى الثابت الذى أشار إليه المؤلف بكل فطاعة المعنى، أو المعانى التي أراد تجسيدها .

كان هذا المنحة التشكيلي جديداً على ممارسات المسرح المصرى، ومثيراً للمشاهد وللممثل معا بقيمته التعبيرية العالية .

ولقد تخيرت الرؤية التشكيلية من بين زحام المقترحات التي أدلى بها المؤلف هذا الملخص، أو المزيج المعبر، ليكون مصدراً من مصادر تصوير ذلك الجو الغريب الذى يمزج بالقهر، والغربة، والظلم والمطاردة والخوف، فهي- إن صح التعبير- مجزأة تشكيلة لجسم الثور الإسباني الشهير، تلمح تكويناتها بالفوضى والقسوة والضياع الذى يحاصر أبطال رومان المجهولين المطاردين المهزومين .

أما بقية مفردات الرؤية التشكيلية، أو الهجوم التشكيلية فى الفراغ المسرحى، فلم تتج هى أيضاً من لمسة التجريد بشكل غالب. كانت قطع الديكور تستغل فى أكثر من غرض، وتحمل فى تشكيلها المقتضب روح التلميح لا التصريح، وهى بتعديل بسيد سريع- بالهدف أو الإضافة أو التضامن- تحدد هوية المكان والجو، وتشارك فى صنع لوحات مسرحية عالية التعبير والدلالات .

الرؤية الموسيقية :

كان للرؤية الموسيقية فى تجربة "الحصار" وجود جوهري فعال بالنسبة إلى انعطافة التحديث التي تميز بها العرض المسرحى، فهي فى هذه التجربة منطوق درامى يندرج تحت الضرورة الفنية، إنها حلقة رئيسية فى سلسلة التعبير الفنى، تعلق، وتفسر، وتستحضر، وتجسد، وتحتج، وتتوغل ممتزجة بنسيج هذه التعبير ، إنها صوت الكرياح، وخزير الماء، وهمس النيل اللذيذ المقعم بالنشوى والانتماء

اللحظي، والبراءة المغتالة، والقهر، والمجهول، والحلم، والواقع، إنها كل ذلك مجتمعاً في إدراك من الرؤية المسرحية لثراء التوسل بالفنون في خدمة المسرح. "لقد استعار جلال الشرقاوي من الفنون وسائلها وتوسل بالموسيقى، والرقص، والإضاءة، محاولاً تحقيق صورة تركيبية مفعمة بالشاعر، فتجربة ميخائيل رومان تهدف إلى خلق المسرح الكامل في مصر، ومعنى ذلك أن المسافة التي تفصلنا عن أرقى أشكال الفنون الدرامية في أوروبا في طريقها إلى الزوال" (٣٧).

الرقص التعبيري :

تعد اللوحات التعبيرية الراقصة التي استعان بها الإخراج في مسرحية "الحصار" من علامات التطلع الواضح غير آفاق المسرح الكامل، "فميخائيل رومان أراد أن يقتحم المسرح ومعه مشروع كبير، إنه تحقيق لفكرة المسرح الكامل، وهذا هو الخطير في الموضوع، لأن فكرة المسرح الكامل لم يعرفها تاريخ الدراما إلا في فترة ما بين الحربين، عندما فكر "جاستون باتيه" في فرنسا في توظيف كافة الفنون، من رقص وغناء، و"ميميك"، ولعب بالضوء وتصوير، لإعطاء المتفرج وحدة حية هي العرض المسرحي، وما الرجوع إلى كافة التوسلات الفنية، إلا أحد الطرق المؤدية إلى تصوير الواقع على المسرح". ولقد أدرك جلال الشرقاوي هذا الهدف، وعلى الرغم من إمكانيات خشبة المسرح عندما فقد استطاع أن يحقق فكرة المسرح الكامل بتنفيذ أخاذ" (٣٨)، وتبرز من بين اللوحات التعبيرية.

لوحة "مصارعة الثيران":

وهي تلك اللوحة التي تسبق دخول عبد الغفار إلى المكتب في الصحيفة حيث يقتل اثنان من زملائه ما يجري في حلبة مصارعة الثيران، فأحدهما الثور، والآخر (اليتادور) أو المصارع. إنهما يقومان بأداء حركات تعبيرية تجسد ذلك الصراع بشكل ساخر، في حين أن الموجودون بالمكتب يتكلمون معلقين أو مشيرين إلى علاقة عبد الغفار بزوجه فريدة، تلك المرأة ذات الماضي الشائن، والتي تتسم العلاقة بينهما وبين عبد الغفار بالمرآوغة والمداورة، فكل منهما يطوى سره الكبير بين جوانحه، وسمة التعامل بينهما التريص والحذر، كالحال بين المصارع والثور في حلبة المصارعة، "ولقد كان مشهد مصارعة الثيران من أروع المشاهد المسرحية التي قدمت على المسرح المصري إخراجاً وكلاماً" (٣٩).

إن لعبة ترويض الثيران على موسيقى إسبانية ينقلنا بها العرض المسرحي من مستوى الفكرة المادية، إلى ما يستقيه لا شعورنا عن الفكرة من الواقع إلى التعبير عنه- بمجازات - هكذا تجيء لعبة المصارعة لتعطي الظل للمدلولات التي أرادها ميخائيل رومان عن الضياع، "إن مشهد مصارعة الثيران من القمم التي وقفت على خشبة مسرحنا " .

لوحة المكاشفة والضياع :

يتضح في هذه اللوحة الاقتدار على ترجمة حالة التمزق والضياع واليأس التي يعانيها (على)، والتي يستدعي مفرداتها القاسية في حالة اكتشاف ومكاشفة يكتنفها مزيج من مشاعر الاضطهاد، والمطاردة، والعذاب، والندم، والعار، ترمح داخله في قسوة.

كل هذا يتجسد في الفراغ المسرحي، ليحتل أرجاءه وموجوداته، ويطبق على الجو المسرحي مادياً ومعنوياً في لحظات عارية صريحة، لحظات مواجهة للنفس يستدعيها "على" وهو يترنح من فرط الشراب، ومن فرط العذاب، تأثراً لاهثاً، مدعوراً، بين المشردين، وذنوب الليل، ووحشية الكرياج، خائفاً خجلاً، مقهوراً، مطارداً من كل ما ومن حوله، مُعبراً عن كل ذلك بتشكيلات صوتية وحركية، يسهم في بلورة شجونها بناءً موسيقي تعبيرى، لتتخلق من كل هذا ملامح مأساة إنسانية عميقة.

إن "على" يجرى، يلهث، يدفع لا يعرف ممن، وكلما حاول المقاومة وتهياً للفرار، اصطدم من جديد بجدران المطاردة القائمة في وجهه أينما اتجه.

أما أولئك النسوة بائعات اليانصيب، ذوات اللمسة الشبحية، فإنهن ينثرن إحساساً هو مزيج من الملاحقة والرتاء، وعلى صوت الموسيقى التي تتزايد حدتها وجنونها وضياعها، وصوت الكرياج الذي يفتح مع كل "ضربة" عالماً سحيقاً من العذاب والقهر واللاجدوى تتشكل مفردات لوحة حركية درامية بالغة التأثير، "فقد كانت اللوحة التعبيرية الراقصة هي الإطار الدقيق الذي أحاط بالإخراج سياج من الجمالية الفنية" (١٠) .

الأداء التمثيلي :

كما أراد ميخائيل رومان أن يقدم مسرحاً مثيراً يهز الجمهور، وفي الوقت نفسه يفرز مضموناً إنسانياً، أراد المخرج جلال الشرقاوى عن وعى وتفهم للتجربة أن يقدم عملاً مسرحياً على مستوى تلك المغامرة .

خرج الممثلون إلى حد كبير من حصار الأداء الخارجى، حيث فرض النص خصوصيته، بمساحاته التعبيرية المتعددة، وحواره التفرافى، وعمق دلالاته، ورؤية الإخراج الخصبة ، وتوسلاته الفنية المحفزة للطاقت وللاستيعاب التعبيري.

إن الحصار تعد إنجازاً ملحوظاً على طريق الأداء المركب للممثل المصرى فى الستينيات، ولعل فى كلام سعد أردش الذى قدم دور "على" - أحد أكثر شخصيات الدراما المصرية الحديثة تركيياً- ما يشير إلى ذلك الإنجاز: " لعل دور على" الذى قمت به هو أول دور أحس إزاءه بالخوف والإشفاق على نفسه، من أن تعجز إمكانياتى عن تجسيده، وقد كتب بطريقة تغلب عليها التعبيرية ، وتصنع فيما وراء الكلمات خلوطاً عريضة، غير موصوفة وصفاً مباشراً، فشخصيات الحصار شخصيات نضجت قبل دخولها إلى المسرح، وهى شخصيات تذوب فى أزمتها طيلة المسرحية دون أن تجد الحل، ومن هنا تولد المأساة وتشتد، ومن هنا أيضاً يمتلك المؤلف وسائل نابضة بكل القيم الإنسانية المتصارعة ليعبر بها ولها، ولذلك فإنها ليست وسائل فى يد المؤلف وحده، ولكنها موضوع وشكل متكاملان" (١١) .

ثالثاً، في اتجاه المسرح الملحمي

(١) مسرحية، عسكرية وحرامية

- تأليف : ألفريد فرج
- إخراج : سعد أردش
- رؤية تشكيلية: نهى برادة
- المسرح الكوميدي ١٩٦٧

وزارة الثقافة - مؤسسة فنون المسرح والموسيقى

المسرح الكوميدي

ضحتج موسمها الجديد

بالكوبيديا

عسكر وحرامية

عبد النعمان إبراهيم

محمد رضا علي كاسب - أنور محمد - جاد حسين - نائل ألفريد فرج

سلامة الياس - بيبي جمال - إبراهيم سمفان - ممد سمعان - نهى برادة

بإشراف: د. طارق عبد الله - المخرج: نادر المصري - مدير الإنتاج: محمد سمعان - مدير المسرح: نهى برادة

تمت

مسرح الجمرية

الكيفية العامة

في مسرح الأوبرا - ١٩٦٧

تمهيد

مسرح ألفريد فرج، وموقع واضح لاتجاه بريخت الملحمي

ألقى الأسلوب الملحمي ظله على العالم كله في الخمسينيات والستينيات، وخاصة عندما قال جان بول سارتر إن بريخت هو أكبر رجل مسرح في القرن العشرين، وعندما تمرد المسرح الإنجليزي التقليدي، متمثلاً في بيتر بروك، كان هذا التمرد في اتجاه بريخت أيضاً.

كان للترجمة أثر كبير في انتعاش الحركة المسرحية في الستينيات وفيتعرف الاتجاهات الحديثة في المسرح الأوروبي المعاصر.

كان المسرح الملحمي مقترباً بالفكر الاشتراكي، وكانت مصر في تلك الفترة تموج بالأفكار الاشتراكية، فكان طبيعياً أن يلفت هذا الأسلوب نظر الكتاب والفنانين المسرحيين في مصر، وكان ألفريد فرج بالذات واحداً منهم.

كانت هناك نية واضحة لتجديد المسرح المصري، وصار التجديد في اتجاهات مختلفة أفرزت تلك التيارات الحديثة التي تجاذبتها الدراما المصرية بدرجة أو بأخرى.

كان للبعثات الدراسية المتخصصة فى مجالات المسرح دور مهم فى وفود اتجاهات الدراما الحديثة إلى مسرح الستينيات فى مصر، ومنها الدراما الملحمية.

كانت ملحمتنا فى الستينيات ليست طبق الأصل الملحمية البريختية، فلمسرحنا تقاليد تختلف، ولذلك فهى كانت دائما فى إطار تقاليدنا، والممثل المصرى قدم هذا اللون من الملحمة بما ينسجم مع جمهوره المصرى، حيث نلاحظ مثلا أن مسرحية "عسكر وحرامية" فيها من صفات المسرح الشعبى فى مراحلها الأخيرة، والذى كتب عنه باستفاضة الدكتور على الراعى فى كتابه "الكوميديا المرتجلة"، فهناك الثنائيات الكوميديّة، كذلك فإن من صفات المسرح الشعبى الدارجة مخاطبة الجمهور، وفى "عسكر وحرامية" مونولوجات فى عدة مواقع تتوجه إلى الجمهور لتخاطبه وجها لوجه، كذلك تلك المواقف الهزلية من المسرح المرتجل، مثل الوجود داخل الدولار، وابتلاع الخاتم... كل هذه مواقف من المسرح الشعبى القديم، "ولكن يصح القول بأننا فى تجربتنا الملحمية فى الستينيات وضعنا الدراما الشعبية فى إطارها الصحيح، وفى موقعها السليم"، فباختصار، إن الذى حدث هو أننا نتقننا، وثقّفنا التجربة معا^(٤٢).

جذب ألفريد فرج إلى الملحمة إذن علاقتها بالمسرح الشعبى، ثم هناك مؤثر آخر أقوى تأثيرا هو المؤثر الفولكلورى، فارتباط مسرح ألفريد فرج بالملحمية أولا وأخيرا سببه الاتجاه إلى الشعبية، ولكننا نستطيع أن نقول بأنها ملمحية شتلتها ألفريد فرج فى التريبة الصحيحة، وهو يقول فى هذه النقطة: "بريخت يهودى ماركسى ألمانى، ذهب إلى أمريكا، ونجح فى أمريكا، وتلك تركيبة بعيدة عنا تماما، لذلك كان لا بد أن تختلف ملحيتنا تبعا لذلك، فتأثير بريخت ليس بأبعد من تأثير ألفريد فرج على"، فالكتابة هى محصلة اختيارات، وأكبر مؤثر على الفنان هو نفس الفنان. لقد تكونت حياتنا تكوينا مختلفا عن عالم بريخت، وكان لنا واقع، وآمال، ومرام أخرى، وأنا أقر تأثرى بملحمية بريخت، ولكن انطلاقا من ذلك التوضيح^(٤٣).

عندما عرض مسرح الجيب عام ١٩٦٢ مسرحية برتولد بريخت "الاستثناء والقاعدة" من إخراج فاروق الدمرداش - وكان سعد أردش مديرا للمسرح - كان المخطط هو زيادة حجم السياسة فى المسرح المصرى فى السنوات التالية - حيث

تعد هذه المسرحية من أنضج مسرحيات بريخت التعليمية- بالانتقال من مناخ الفرحة والمتعة والاهتمام العام فى العلاقة بين العرض والجمهور، إلى الاهتمام بالقضية السياسية والاقتصادية بشكل مباشر وتخصصى، وكان لا بد من طرح كلمة بريخت كبداية لهذا الحوار، "وهو عمل يحسب لسعد أردش، حيث يظل الإسهام الجوهرى له فى تطوير مسرحنا المصرى المعاصر هو تقديم مسرح بريخت بكل تعقيداته، وبساطته، فى رؤية رجل مسرح له نظراته ولغته وتفسيره المتميز"^(١٤).

وعندما كتب ألفريد فرج مسرحية "عسكر وحرامية" عام ١٩٦٦، وأخرجها سعد أردش للمسرح القومى عام ١٩٦٧، كانت بمثابة استجابة شبه متكاملة على أرض القضية المصرية السياسية والاقتصادية، وبالذات فى إطار الصراع الذى كان لا يزال محتدما بين أنصار الاشتراكية وأعدائها.

عرضت مسرحية "عسكر وحرامية" على مسرح الجمهورية، فى مسرح عاز من "الديكور" إلا من بعض القطع الصغيرة والإكسسوار، فقد استغلت- بالدرجة الأساسية- عمارة خشبة المسرح، بما فيها من سلالم، ودور ثان، وكبارى، و"هرسات"، وأجهزة إضاءة، بحيث إن مكونات خشبة المسرح المعمارية أصبحت فى وقت قصير تعطى المتفرج دلالة المؤسسة، وهذا ما يطلق عليه فى مسرح بريخت الملحمى التكتيف الواقعى، بحيث يغنى الجزء عن الكل، ويعمل من الدلالات ما يغطى جوانب هذا الكل فى كشف جديد لمكوناته يؤثر التأمل والانتباه والانطباع الجذلى لرؤية المتفرج.

ولقد قدم سعد أردش مسرحية "عسكر وحرامية" من منظور القضية السياسية وثيقة الصلة بالمرحلة الثورية التى كان يمر بها الواقع المصرى وقتذاك، "حيث يقول: "عندما قدمنا- ألفريد فرج وأنا- مسرحية عسكر وحرامية فى سنة ١٩٦٧، كنا نستند إلى نظام اقتصادى يستند إلى الأسس الاشتراكية، مكتوب فى شكل ميثاق، ووارد فى شكل مواد فى الدستور، ومطبق بشكل أو بآخر، حتى ولو كان هذا التطبيق تفتوره سلبيات أشار إليها العرض فى صيغة "الحرامية"^(١٥).

قدم سعد أردش المسرحية بأسلوبيين مختلفين، حاول التوفيق بينهما فى مزيج متجانس، وذلك لكى يحقق أولا الهدف الفكرى والسياسى للمسرحية من ناحية، ثم البعد الفنى والدرامى من ناحية أخرى، وهذان الأسلوبان هما الأسلوب التعليمى القائم على منهج بريخت الملحمى، والأسلوب الشعبى المستمد أصلا من كوميديا الفن الإيطالية، أو الكوميديا ديلارتي، فمن أسلوب بريخت الملحمى

استمد المخرج تلك النكهة التعليمية التي تجلت واضحة فى حركة الممثلين ، وخاصة السعاة والعمال، ثم توظيف هذه الحركة للقيام بدور "الكورس" الذى يروى الحكاية، ويعلق على الأحداث، فضلاً عن استخدام النقد الذاتى الذى كانت تلجأ إليه الشخصيات لتحليل سلوكها وممارساتها، وتصفية مواقفها، وإبداء الرأى، وإصدار الحكم على نفسها، وعلى الآخرين.

ومن كوميديا الفن الشعبية استعار سعد أردش أسلوب الحركة السريعة المتلاحقة، والتي تبدو كما لو كانت حركات ارتجالية، "فقد وفق سعد أردش كثيراً فى "الكاريكاتير" الذى أخرج به "عسكر وحرامية"، فعرف كيف يقدم أبطاله فى إطار من الحركة الوصفية البليغة، والموسيقى المعبرة ، وكيف يعرك المجموعات لتؤكد المعانى التى يهدف إليها المؤلف من خلال الإشارة، والإيماء، والبلنصات، والشقبة عند اللزوم" (١٦).

عسكر وحرامية، ومفهوم جديد للأداء التمثيلى

كان هناك تخطيط لبلورة مفهوم كامل للأداء، استغرق الإعداد له والتدريب عليه نحو ستة أشهر، وذلك بالاستعانة بمنهج بريخت بقدر ما يتحمل الجمهور المصرى، خاصة والمسرحية مصرية وتعرض لظروف محلية مصرية، ولكن مع الوضع فى الحسبان أن الخط الذى لا يمكن الاستغناء عنه هو (الديالكتيك) أو الخط الجدلى بين منطلق الشخصيات المختلفة والمجموعات، وكان "الجدل" يتطلب بالضرورة توظيفاً للقدرات العقلية من جانب جميع الممثلين، ففهم نبيه نزيه أمين" كان يوظف كل قدراته العقلية لكى يعلم زملاءه الممثلين والجمهور فى الصالة، كيف ولماذا نحمى المكاسب الاشتراكية، على عكس أحمد المليان. "إن فرقة المسرح الكوميدى قد خطت خطوات إلى الأمام، بعد أن تحملت مسئولية تقديم مسرحية تعليمية لأول مرة فى تاريخها، وبعد أن سعت لتقديم عرض فيه الشئ الكثير من الفن الصعب" (١٧).

أما الموسيقى فقد وظفت درامياً بحيث تكون خيطاً مكملاً للعرض ككل ، وتعبيراً عن مسار عناصره، وفى مقدمتها النص الدرامى، فقد اختيرت من بين تلك المقطوعات الشعبية التى تشكل إيقاعاتها تهكماً سمعياً، كان بمثابة وضع خطوط واضحة تحت الشخصيات والمواقف على اختلافها، ثم كان الختام بمقطوعة معروفة تتجاوب معها الأذان المصرية دون عناء، وهى المعروفة بمزيكة حسب الله، تلك المقطوعة الشعبية التى تصاحب الأفراح والمناسبات البهيجة فى

حياة الطبقة الشعبية فى مصر، ولقد جاءت فى موقعها الصحيح لتبلور لحظة انتصار الحق والنزاهة، التى تمثلت فى إنقاذ "فهم" من مؤامرات اللصوص، وإعلان ممثلى الإرادة الشعبية فوزه فى الانتخابات، مؤكدين أن الرقابة الشعبية تقف فى مقدمة السبل التى نواجه بها الفساد، وأعداء التقدم، وهى نهاية تعليمية واضحة، " حيث يتأكد عند المتلقى معنى شرطى، وهو أنه لا إصلاح، ولا استقرار بدون رقابة شعبية متيقظة متصدية لكل الانحرافات المعوقة لتطلعا نحو هذا التقدم، فقد اختار المخرج خطوطه الموسيقية، وعليها طابع التهكم والسخرية"^(١٨).

لقد كان على ممثلى المسرح المصرى فى تجربة "عسكر وحرامية" أن يغيروا من طريقة التمثيل التى تعودوها، ولقد وفقوا بدرجة ملفتة فى هضم الأسلوب الجديد، فقدموا أداءً- وليس تمثيلاً- مستوعبين بشكل عام لخصوصية التجربة، فعدم وجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحى ويتطور، جعل المؤلف يلجأ إلى المشاهد، لا الموافق، والموقف حركة عضوية حية قابلة للتمدد والانطلاق، بعكس المشهد الذى إما أن يكون مقفلاً على ذاته، وإما أن يكون مفصولاً منعزلاً، وقد حفلت المسرحية بكثير من هذه المشاهد، فهى إما "مونولوجات" منعزلة، وإما "ديالوجات" ثنائية مقفلة على ذاتها، ولذلك فقد كان الممثلون - فى معظم حالاتهم- مؤدين، وليسوا متقمصين.

"إن (عسكر وحرامية) هى تجربة قابلة للمناقشة، والأخذ والرد، وإثارة التفكير، قدمها مؤلفها ومخرجها بهدف أن يقف الجمهور على أساليب التلاعب، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتفكير، والانتباه واليقظة . ويظل لهذه التجربة فضل تهديف المسرح الكوميدي، وتوظيفه لخدمة الواقع، وهى نفمة جديدة وجادة لم نعهدها من قبل فى إنتاج هذا المسرح"^(١٩)، وكذلك فضل الاتجاه نحو تطوير المسرح المصرى، والخروج على نمطية ممارساته خاصة فى أداء الممثل المصرى وفكره ، وبتوجيهه نحو توظيف قدراته العقلية، وحفز روح الجدل فى أدائه، ليتخطى منطقة الاستغراق، ويخرج من دائرة الإيهام التى سيطرت على أدائه طويلاً فجمدته وقولبه، فكما يقول ألفريد فرج: "إننا نعتز بأرسطو كمعلم وممثل لحضارة عظيمة، ولكننا لا نبتذل أرسطو ولا نمتنه، ولا نحطم قدسيته، إلا عندما نضع منه سدا فى وجه الإبداع البشرى، ونقطة النهاية فى الأدب العالمى، أى ببساطة نزيغ منه خصماً لقدرة الإنسان على الإبداع"^(٢٠).

٢) مسرحية: دائرة الطباشير القوقازية

- تأليف : برتولد بريخت
- ترجمة : ليلي جاد
- أشعار : صلاح جاهين
- رؤية تشكيلية : سكينه محمد على
- رؤية موسيقية : سيد مكاوى - عواطف عبد الكريم
- إخراج : سعد أردش
- المسرح القومى ١٩٦٨

تمهيد

المسرح الملحمى، والطريق إلى مفيرى العالم،

إن أحد عناصر وعى الفنان يكمن فى إدراك الواقع بوصفه- أولا- تشكيلة اجتماعية ذات خصائص إنتاجية وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخي، وثانيا بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر، التى تنزع إلى الانتصار على كل أشكال القهر البشرى، وثالثا بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى الأمام بحيث يستطيع المجتمع أن ينجز المهمات المنوط به إنجازها. وبمعنى آخر فإن وعى الفنان بواقعه يتمثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه بناء مركبا لا يمكن معرفته إلا من خلال وسائل جديدة تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكيبه ورحابته، ومن ثم يضحي تبسيط هذا الواقع بوصفه فى كيفيات جمالية تتحو نحو التبسيط ضربا من الخل فى الرؤية، وإنما يضحي إدراك الواقع أمرا ممكنا حين يوفق الفنان إلى ابتكار أشكال قادرة على احتوائه، ومن ثم الإجابة عن العضلات التى يوجهها القوى الطامحة التى تغير هذا الواقع.

ولذلك فإن هذا الفن لن يكون محض تسجيل وثائقي حرفي لمفردات الواقع المتبددة، لأن قصر الفن على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص ما هو تاريخي فاعل قادر على صياغته، وهذا يعنى الفرق فى ركام جزئيات الواقع، والولع



والرديات
للقادرين على
رسم عشان
يجردوا بالتمر

بوصفه، وهو خلل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع، وتفعل فعلها فيه، ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن على التحريض اللاهث خلف تأثير لحظى يقود الفنان إلى الولوج بالسطحى دون الكامن فى الأعماق، فيجئء منه معوضاً وهمياً عن الإحباط والمعجز السياسى والاجتماعى، فإن الفنان حين يعى أنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة، فإنه يكبح خلف صياغة رؤية تجمع إلى جانب الشهادة على الواقع، إجابة عن معضلاته تبلور الجوهرى الفاعل فيه، وتحرض على تغييره.

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنسانى الواعى، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية، فإن المسرح يعد- وفقاً لطبيعة نشأته وأدواته- أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهديه.

ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة، فعملوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق وسائل فنية مبتكرة يقف على رأسها عنصر التغريب، فى محاولة لتحويل قاعة العرض إلى متلقى للجدل الاجتماعى، والفكرى، والسياسى، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته، ويشارك فى مناقشة مأساه ومشكلاته، ومأسى ومشكلات عصره، وصولاً إلى الوعى بنفسه وبطبقته وبمجتمعه، وإذا كان التغريب يعنى تحويل المألوف إلى شئ غريب يحرك الذهن، ويفجر السؤال، فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية، فلم يكن بريخت يبحث عن إبهار جمالى يبهريه جمهور مسرحه، إنما أراد بذلك أن يحاور تاريخ الإنسانية وتقليدية الفن بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً فى معركة الإنسانية ضد أشكال القهر.

ولقد انطلق بريخت من وضعية تاريخية عاش فيها، فأجبرته على أن ينحاز إلى القوى التى رأى أنها قادرة على إنقاذ البشرية مما يثقلها ويمعذبها، ومن هنا وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود "بالبروليناريا" من مستوى الشعور بالتناقض مع البرجوازية، إلى مستوى الوعى بذاتها وردوها فى التاريخ.

لقد أدرك بريخت أن المسرح فى صيغته الأرسطية فن محافظ يتوسل بتقاليده الجمالية الثابتة إلى تكريس القائم، وتغريب المقهور عن همومه الحقيقية، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثورى يعنى تقويض الشكل التقليدى توطئة لتثوير مشاهديه، وكان التغريب فى هذا الإطار محض وسيلة إلى غاية، ومن هنا يتضح أن الإصرار على أن الإنجاز البريختى يكمن فحسب فى تأصيل

"مفهوم التفریب" هو ولع بالشكلية، وانحراف بالمسرح الملحمى عن غايته، لأن التفریب قديم فى المسرح الآسيوى- كما يعترف بريخت نفسه- فلم يكن بالجديد حتى فى ألمانيا إبان ظهور بريخت ، إنما الجديد الذى أتى به بريخت يكمن فى توظيف مفهومه ووسائله فى مناصرة أية قضية ضد قضية أخرى مماثلة أو مناقضة لها .

التقريب: أهم خطوط النسيج الملحمى

تعددت أساليب ما يسمى بكسر الإيهام المسرحى منذ قديم الزمان، فليس الخلط بين المسرح والحياة، أو بين خشبة المسرح والصالة بالأمر الجديد، أو وليد القرن العشرين، فبعض النظر عن جذوره الكلاسيكية- أى الإغريقية والرومانية- فهناك الممارسة الباروكية فى المسرح، فقد استوعب أهل العصر الباروكى ميزة تعدد الألوان، وتجاوز مختلف الأشكال والظلال، وتحاورها، وفتتوا بفكرة خلط الجوهر بالمظهر، والطيب بالشرير، والأبيض بالأسود، وهو خلط لم يصل إلى حد المزج التام على أية حال. لقد كتب فنانون ذلك العصر عن الحياة التى تقع داخل إطار الحدث الدرامى، والتى قد تمتد إلى خارج هذا الإطار، وتحدثوا عن المسرح الذى قد يستحيل فيه الوهم حقيقة والحلم واقعًا.

ولعل الفرق بين مسرحيات العصر الباروكى، وكذلك الإليزابيثى، ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحى، هو أن الأول ظل حريصًا على أن يظل الجمهور مدركًا للعالمين: عالم الوهم المسرحى، وعالم الحياة الحقيقية، وهكذا ظل ذلك المسرح محتفظًا لجمهوره بالتفرقة الواعية بين خشبة المسرح والصالة ، فالمسرحية الباروكية إذن تزيد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين، ولا تفكر فى محوه، أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءًا من العملية المسرحية، فهو يجره إلى داخل الحدث الدرامى نفسه، ويفكرنا هذا الأسلوب المعاصر بفكرة العرض المسرحى البدائى، عندما نشأت الدراما من طقس دينى يشترك فيه المجتمع كله، كما كانت الحال فى عبادة "ديونيسوس" عند الإغريق، وفى مسرحيات الأسرار إبان العصور الوسطى، فمسرحيات الأسرار تسبق، وتبشر بمبدأ الالتحام بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين، وفى هذه المسرحيات كان الممثل والمتفرج وكأنهما يؤديان معا- مثلاً- دور المسيح المطلوب؛ ذلك أن تلك المسرحيات كانت فى الواقع تقف على الحدود الهشة، والخيوط الرفيعة التى تفصل بين الطقس الدينى، والفن المسرحى، وينسحب هذا الخيط

على "مسرحيات الأخلاق"، ففيها كان الناس هم المتفرجين، كما كانوا هم أنفسهم يؤدون دور البشرية الشائع في تلك المسرحيات، ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لا يحدث تأثيره بفعل الإيهام، بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية، فالتناس لا يصدقون أن ما يرونه، أو يسمعون على المسرح حقيقي، وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعي بأسلوب معين، وهذا الحدث الواقعي من الممكن أن يتخيله المتفرجون. أما إعادة التمثيل فلا تتم على أنها محاكاة، بل بوصفها رمزا لما يحدث في الحقيقة، ففي تمثيلية "العشاء المقدس" يقوم الممثل بدور "المسيح" في تمثيلية غاية في القدسية، ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) تحت تأثير أى وهم، ولا يفقد الناس وعيهم، فهذا الممثل أمامهم هو المسيح، وعلى الجمهور أن يشارك في الطقس بقدر من الحماسة غير المصطنعة، وأن يشارك القسيس (الممثل) الانفعال الذي يوحى به، وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل، ووظيفة ذلك الجمهور ليست سلبية تماما، بل فيها قدر من الإيجابية، لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها، وليس خارجها"

والاتجاه المضاد للإيهام في المسرح هو الذي أوجد، ونمى فكرة مزج نوعي الدراما الأساسيين، أى التراجيديا والكوميدي، إبان عصر النهضة، حيث نجد أن الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية رمزية، مثل: الحياء، والمثابرة، وتحتك أيضا بالمهرجين. وهذا كله يدخل في باب كسر الإيهام المسرحي.

ويتميز المسرح الإليزابيثي بميزة قوية، وهى قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقسي والأسلوب الواقعي من ناحية، والتراجيدي والكوميدي من ناحية أخرى.

كانت المسرحيات الإليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الإيهام المسرحي، وتمتع الجمهور آنذاك بقدره متميزة على القفز مع العرض المسرحي من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال أو "الفانتازيا"، وبالقطف كان هذا العامل وراء القفزات الشكسبيرية في داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر، بل من جنس مسرحي إلى جنس آخر.

وإذا كان جمهور المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية، فإنه في العصر الإليزابيثي- مثل الجوقة في المسرح الإغريقي- يمثل شخصية جماعية لها موقف، ورأى متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية، ولكنها في كل حال

تسهم إسهاما عضويا فى الحدث الدرامى كله، فأفراد البلاط، والذين يشاهدون مباراة "كلوديوس" مع "هاملت" فى المسرحية الداخلية هم الرأى العام الذى يرغبه فى النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية، ومجلس الشيوخ فى مدينة البندقية هو الذى يصدر حكمه على أخطاء كل من "باجو" و"عطيل" فى مسرحية "عطيل" مؤكدا الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردى. وهناك أمثلة أخرى كثيرة فى مسرحيات ذلك العهد، وما بعده من عهود المحاولة كسر الإيهام المسرحى. إذن فالمسرحية داخل المسرحية وسيلة ناجعة لتضييق المسافة الجمالية، وعلاقة بارزة ومميزة لمسرح النهضة بصفة عامة، والمسرح الإليزابيثى بصفة خاصة، وهى علاوة على ذلك أداة يخاطب بها المؤلف وعى جمهور الصالة، ويكسر الإيهام المسرحى.

وعلى هذا نستطيع القول إن المسرح الإليزابيثى مسرح كشفى لا إيهامى اتخذ مساره الواعى فى طريقين، أحدهما يقودنا إلى ما هو حقيقى، والآخر إلى ما هو غير ذلك، وهى المزج بين هذين العاملين تتولد عجينة من المفاهيم المنشطة للذهن، فقد كان المسرح الإليزابيثى يقوم على التزاوج، أو التمازج بين المظهر الخارجى، والجوهر الداخلى، بحيث كان المتفرج فى ذلك العصر- وكما كان فى العصر الوسيط- يستطيع فى سر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية. وسرعان ما تحولت فكرة المسرحية داخل المسرحية إلى الجملة المجازية نفسها، أى إن كل جملة تقال صارت تحوى فى داخلها جملة أخرى ضمنية، فمظهر القول غير جوهره. إذن فقد كانت الدراما الإليزابيثية على هذا النحو مليئة بأساليب شتى، ففيها الإطار الخارجى، وفيها المسرحية داخل المسرحية، والحدث الداخلى، والحدث الخارجى، وفيها الجمهور على الخشبة، والجمهور فى الصالة، وبها كسر التسلسل الدرامى بصورة فجائية. وقد تبدو مكونات هذه التركيبية غير متجانسة، ولكن الأمر يكون غير ذلك إذا كنا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس، نبحث عن وحدة الحدث التى تنتمى إلى الواقعية المعاصرة .

وإذا كنا فى القرن العشرين نسعى إلى قطع حبل الواقعية، بتبنى وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحى، فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى الوسائل المفيدة لتحقيق ذلك فى "مسرح بريخت"، فالمسرحية الداخلية فى مسرحيتى "دائرة الطباشير القوقازية"، و"الإنسان الطيب" بسيطة، ولكن طريقة سردها هى المعقدة والغريبة، فوسيلة السرد التاريخية عند "بريخت" هى التى ترغم المتفرج على أن يظل واعيا، ومدركا لمسئوليته بوصفه مفسرا لما يشاهد،

وحكما عليه، وتجرى بالطبع محاولات أخرى جنباً إلى جنب مع محاولات تحطيم المسافة الجمالية، لإزالة المسافة المكانية بين خشبة المسرح والصاله، حيث وصل الأمر إلى إلغاء منصة التمثيل، كما هي الحال في "مسرح الحلقة"، أو "الدائرة". وهناك وسيلة أخرى يتبعها المحدثون، وهي محاولة محاصرة صالة المتفرجين بنفسها، كأن تقام ثلاث خشبات واحدة وسطى، والأخرى على الجانبين، وأحياناً كانت خشبات المسرح أربيعاً.

لم تكن إذن ظاهرة التغريب في المسرح، أو "الملحمية" أمراً مستحدثاً على يد بريخت، فهي وثيقة الصلة بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية، ومسرح عصر النهضة، والمسرح الإليزابيثي، وكذلك اتخذ بريخت من المسرح الآسيوي في الصين واليابان نموذجاً لشرح أصول التغريب. ويرى بعض الدارسين أن التغريب البريختي ذو علاقة وطيدة "بالاغتراب الهيجلي"، الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألماني، وهو يعنى بصفة مبدئية، وعامة، عدم الانسجام الذي يظهر دائماً بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة، وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى. وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعنى حالة الانحدار، ودوام الانهيار، وتزايد الظلم الذي يهوى بالوجود الإنساني إلى الحضيض، عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التي يريدها ويهمن عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي، عندئذ يصبح الإنسان نفسه سلعة تباع وتشتري، فلا يستطيع حتى التحكم في نفسه، أو مقدراته، أو مصيره، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته، ومن هنا جاء الرأي القائل إن التغريب البريختي صورة من صور الاغتراب الهيجلي الماركسي، أو على الأقل نتيجة من نتائجه، أو وسيلة للتعبير عنه، ومن ثم فالتغريب البريختي - وفق هذا الرأي - إنما يهدف إلى التقلب على الاغتراب في الحياة الإنسانية، والاغتراب في فلسفة هيجل يعنى انعزال الفرد عن المجموع، أو انسلاخ الجزء عن الكل، أي الروح الكونية التي تشمل كل شيء، وبعبارة أخرى أن تتفصل الروح الفردية عن الروح الكلية، وتغرب، عندما تهبط من عالم الكل إلى عالم الجزء، وهذه عملية دياكتيكية متصلة، فهناك دوماً الكل المتحد في ذاته، والذي يتفتت على الدوام فيصير كائنات فردية، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد، وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هي صورة مصغرة من العملية الأكبر التي هي الهدف النهائي، والغاية القصوى للتاريخ، فعندما تنتزع الروح فرديتها كاملة، أي عندما تفصل نفسها عن

سائر الأشياء، فإنها تدرك نفسها، وتعنى كيانها، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله، ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق، وطبيعته فى آن واحد، وهو هدف يتحقق فى كل لحظة، لأنه لا يصل أبداً إلى حد الكمال النهائى، مع أنه دائم السعى إليه .

ويطبق هيجل ذلك على مجال الفكر، فيقول إن افتراض أى شىء فى الوجود هو كما يصادفنا إنما يعد ضريراً من خداع النفس، وهذا يعنى أن الأشياء ليست على حقيقتها كما نراها، ولا يمكن أن نقف على حقيقة أى شىء إلا إذا عزلناه، وغريناه عن بقية الأشياء، فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه، وبذا يصبح هدف التفكير التحليلى الأولى هو عدم التسليم بالشكل الظاهرى الذى يبدو لنا فيه الشىء معروفاً لنا، فبعزل الشىء، وتفكيته إلى أجزاء فردية منفصلة، سيحصل الفكر التحليلى على عناصر منعزلة بعضها عن بعض، ومبعثرة هنا وهناك، وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية، وفى هذه النقطة يقترب بريخت من هيجل فى وضوح شديد، فهو يقول فى إحدى ملاحظاته : "لقد كان التفريق ضرورياً لكى يحدث الفهم، فحينما تكون الأشياء بديهية، فإن هذا لا يعنى سوى أن محاولة الفهم قد توقفت ، وهذه مقولة هيجلية واضحة، فبريخت يدعونا إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا، إذ لا بد من محاولة رؤيتها بعد فكها، وإعادة تركيبها، فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذى دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات، فبريخت يأخذ بيد متفرجه من حالة اللاوعى المفترضة، ليقودها فى اتجاه هيجلى، ماركسى نحو رؤية الحقيقة المعاد اكتشافها .

أطلق بريخت على مسرحه الجديد اسم "المسرح الملحمي"، ثم عاد فزاد هذا الإطلاق تحديدا حين نعت "بالمسرح اللا أرسطى"، وكان يعنى فى الأساس الإفادة من عنصر "القصة" الموجود فى كل من الملحمة والرواية، بحيث لا تعتمد المسرحية على الحوار فحسب، بل تضيف إليه سياق الأحداث وتطورها، بلسان "الراوى" تارة، وبلسان "الكورس" تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل التى كانت حاسمة بين قالى المسرحية والملحمة، ويصبح الإنسان الذى كان يتخذ من العمل المسرحى موضوعاً له بالفعل والحوار، هو نفس موضوع الظاهرة المسرحية وقضيتها الأولى، وبدلاً من تلك الحيدة التامة التى كانت تمرح فى ظلها الشخصية المسرحية، يضخى ما تقوله وما تفعله خاضعاً لمراقبة دائمة من جانب تلك "العدسة" الملحمية الروائية التى تتعقب خطوات الشخصيات وأقوالها على مسار العمل كله.

ووحدة الدراما فى المسرح "اللا أرسطى" وحدة إيعائية، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسرح "برواية" يتولى تقديم الحدث، أو بجوقة مجتمعة، أو مفن منفرد، لقطع التسلسل الموضوعى بنشيد جماعى أو أغنية فردية، فإن الصلة بين عناصر الدراما والرواية والغناء، لا تبقى من نوع الصلة التقريرية المألوفة فى المسرح "الأرسطى"؛ بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة خطوة من خلف السور المقروءة، أو المشاهد المنظورة، علاقة يستشعرها المتلقى بطريق دائرى غير مباشر، علاقة فى المجرى الفكرى الذى تصب فيه هذه العناصر جميعاً، كذلك المجرى الفكرى الذى تتجه إليه مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، رغم ما يبدو عليها أول وهلة من ازدواجية البناء، حيث تولد المسرحية من معطف مسرحية أخرى، فحين يتنازع أهل مزرعتين مجاورتين على واد خريته جحافل 'الفاشيت' فى الحرب العالمية الثانية، فإن طائفة تدعيه لنفسها، حيث كان ملكا لها ثم رحلت عنه أمام الفياق الزاحفة، وأخرى تزعمه حقاً لها لأنها تصدت للدفاع عنه حين فر مالكوه.

يلجأ بريخت إلى إمكانات مسرحه الجديد للإيحاء بوجه الحقيقة فى القضية المطروحة، فيجعل المزارعين يقدمون بأنفسهم صياغة درامية جديدة لقصة سينية قديمة، فحوالها أن زوجة أحد الحكام تهرب من مواجهة الثورة الناشبة

ضد زوجها، وفي خضم الهلع الذي اكتنف واقعة الهرب تنسى طفلها، حيث تلتقطه امرأة رقيقة الحال لتعوله وتربيته، وحين تخدم نار الثورة، ويستقر الأمر من جديد، تعود الزوجة الهاربة للمطالبة بولدها بعد أن اشتد عوده.

وامام القاضى تقف المراتان، وعلى لسان كل منهما حجة لا يعوزها المنطق، فهل الأحق بالولد تلك التى حملته وغذته جنينا، وإن كانت قد نسيته ساعة الهول، أو الأحق به تلك التى تعهدته وكفلته، وإن لم ينشأ فى رحمها؟

"ويوحى بريخت بما يريد أن يقول بالحدث الجديد المبتدع، حين صور ذلك الحدث القديم الموروث، دون حاجة إلى الإفصاح عن الصلة المباشرة بين الحدثين؛ لأن الموروث فى هذه الحالة ليس جزئية مقحمة، بحيث يتحتم التماس صلة منطقية لها، وليس حجة إقناعية تضاف إلى العمل من الخارج، حتى يبحث الكاتب عن ذريعة لإضافتها، بل هو رؤية تغلف ذات الكاتب وتستفز به إلى التفكير بالتراث، وتفسير الحاضر من خلال الماضى"^(٥١).

إن "جروشا"، هذه المرأة الرقيقة الحال تواجه صعوبات كثيرة بسبب الطفل الصغير، فهى لكى تمنحه اسماً تتزوج فلاحاً تعتقد أنه سيموت، ولكنه فى الحقيقة يدعى شدة المرض لكى يهرب من الخدمة العسكرية، بيد أن "جروشا" كانت قد خطبت لجندى قبل هربها، والذي يعود حين تنتهى الحرب ويفاجأ بالطفل فيسيء فهم موقفها ويهجرها.

فى الجزء الثانى من المسرحية، تكون الشخصية الرئيسية هى شخصية الشرير "أزدك"، الذى كان خلال القلاقل قد خبأ "الدوق الكبير الهارب" والذي كان خلال الاضطراب العام قد عين قاضياً للمقاطعة، ليتمكن من تنفيذ معتقداته الخاصة عن العدالة الاجتماعية، فهو يأخذ من الأغنياء لكى يفدق على الفقراء، فقد كان "أزدك" يبرى ظلماً فى توزيع الثروة، أى ذلك التباين الفاحش بين المتخمين والمعدمين، فحقق العدالة كما يراها.

كانت عودة السلم تمثل بالنسبة إلى أزدك حكماً بالإعدام، إلا أن الدوق الكبير يثبت فى منصبه عرفاناً بالجميل الذى كان قد صنعه معه وقت هروبه، ويكون هو الذى يتولى القضاء خلال المحاكمة التى تتنازع الطفل خلالها "جروشا"، وزوجة الحاكم.

إن "دائرة الطباشير القوقازية" تحدد الأخلاق بصيغة "المنفعة الاجتماعية"، فأم الولد الحقيقية تخلت عن طفلها، في حين جعلت منه "جروشاً" ابناً لها، معرضة نفسها لضروب الحرمان في سبيله، حيث إن كل تضحية كانت تقوم بها من أجله، كانت تقوض بعض أركان حظها في العيش . " لقد وضعت "جروشاً" شيئاً من النظام في فوضى الأزمان، تماماً مثل فعل "أزدك" الفوضوى، الناطق الرسمي باسم المتهورين والمهانين، بأحكامه اللئيمة، حيث صار من الواضح أن النظام القديم لا يمثل سوى الاضطهاد والطفيان، وأن ارتباك أحكامه أمر إنساني في المقابل، ومع هذا- كما يقول بريخت- في " زمن التعاسة"، تصبح النزعة الإنسانية والطيبة خطرين حقيقيين"^(٥٢)

إن التجربة الأخيرة التي تجرى في قاعة المحكمة، تقوم على تناقض تام مع الأخلاقية التقليدية، فنحن يسأل أزدك جروشاً عن السبب الذي يجعلها - مع أنها تحب الطفل- ترفض تركه يعود إلى الدار الملكية، حيث سيكون بوسعه الحصول على كل ما يرغب، فإنها تظل صامته، غير أن المغنى يجيب عنها قائلاً: "لو أتيح له أن يسير بأحذية ذهبية، سيدهس الفقراء، وسيبتليهم بالشر أيضاً، وربما سيضحك منهم " .

إن جروشاً تريد للطفل أن يصبح كائناً بشرياً، وما أن يعلن الحكم حتى يلخص المغنى مفزاه قائلاً: " كل شيء يخص من تجعله أفضل: الطفل يخص القلوب الودودة لأنها ستتشبه بشكل أفضل، والعربة تخص السائق الجيد، لكي لا ينقلب في الطريق، والوادي يخص ذاك الذي يقلب تربته لكي تفرز أفضل الثمار من الأرض .

تقويه:

بعد تقديم مسرحية "عسكر وحرامية" لألفريد فرج، وسعد أردش عام ١٩٦٦، أصبح المناخ متاحا للتفكير الجدى فى عرض مسرح بريخت الملحمى، ومن هنا كان مشروع "الإنسان الطيب" عام ١٩٦٧، ومشروع "دائرة الطباشير القوقازية" عام ١٩٦٨.

كان عرض مسرحية "الإنسان الطيب" من إخراج سعد أردش على مسرح الحكيم عام ١٩٦٧ نوعا من المجازفة نحو نقل جماهير المسرح المصرى من الإطار التقليدى للمتفرج إلى الإطار الملحمى، وتلك كانت أكبر الصعوبات التى واجهت المخرج، خاصة أن تيار الدعوة الاندماجية الترفيحية التخديرية كان لا يزال يحظى بمؤيدين ومساندين.

يقول سعد أردش عن ليلة افتتاح عرض الإنسان الطيب: "كنت فى غاية الرعب، لدرجة أنها المرة الأولى فى حياتى التى أقضى فيها وقت حفل الافتتاح تحت خشبة المسرح، لا فوقها، ولكنى أذكر أيضا أن تلك الليلة انتهت نهاية سعيدة، وكان تصنيف الجماهير دليلا على تقبل العرض بوعى وفهم كاملين للتجربة" (٥٣).



دائرة الطباشير القوقازية، إخراج سعد أردش، المسرح القومى ١٩٦٨

كان من عناصر الجذب التى تعتمد الإخراج الاستعانة بها فى التصدى لإخراج مسرح بريخت، عنصران مهمان:

العنصر الأول:

مجموعة الممثلين من النجوم الكبار، الذين بذلوا تقانيا كبيرا لمدة ستة أشهر فى التدريب أو البحث، والفهم لهذا الأسلوب الجديد فى الأداء، هذا إلى جانب عنصر الفناء والموسيقى الذى قامت على إنجازه الفنانة المتخصصة عواطف عبد الكريم، التى استطاعت أن تحقق الأهداف المنهجية كافةً لبريخت فى إطار مصرى ملحوظ.

تم هذا السياق المصرى القومى فى الرؤية التشكيلية والأزياء بوجه عام بما لا يتعارض مع منهج بريخت، وبما يعطى المناخ التشكيلى شخصية قومية "ودينامكية" دائمة فى تحقيق لافى للفنانة التشكيلية سكينه محمد على.

أما العنصر الثانى:

فمنذ اللحظة الأولى فى تخطيط الإخراج للعرض، لم يستهدف نقل المنهج البريختى العلمى نقلا حرفيا، وإنما كان هناك اهتمام وتركيز على الجوهر التشكيلى، والموسيقى، كما كان لصياغة صلاح شاهين أثر فعال فى نقل الروح المصرية بأغانية المعبرة، والذى لم يقتصر دوره على كلمات الأغانى والأشعار، وإنما اشترك فى مراجعة الحوار، حتى انتهى الأمر إلى استخراج طبيعة تعكس القضية المصرية للواقع المصرى، والعالم الثالث بوجه عام.

كان منهج الإخراج فى "الإنسان الطيب"، من خلال النظرة إلى إمكانية احتواء المنهج، أى تهجين الاتجاه القائم بكل وافد مقبول من الناحيتين العلمية والفنية، فمنهج بريخت وإن كان منهجا اجتماعيا محددا، إلا أنه يقبل وسائل الصياغة المختلفة، ومن هنا فالمخرج حر فى قبوله أو رفضه كلية.

والآن، فإذا كانت مسرحية "الإنسان الطيب" هى - كما قال مخرجها سعد أردش - المجازفة الأولى لنقل جماهير المسرح المصرى من إطار المتفرج التقليدى إلى الإطار

الملحمى، فإن تجربة "دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٦٨)، تشكل تجربة رائدة وجديدة فى المسرح المصرى بتقديمه مسرح بريخت ومنهجه ، فى شكل أكثر هضما وتفهما للمنهج الملحمى، وأكثر انفتاحا على المسرح اليسارى الأوروبى.

قدم صلاح جاهين ترجمة لدائرة الطباشير قريبة من الوجدان المصرى، واقتريت كثيرا من تحقيق معادل دقيق لنص بريخت الألمانى، بحيث يتقبله الجمهور تقبلا حسنا.

كان فريق الترجمة يحمل سمات جودة التعبير وعمقه ، فالشاعر صلاح جاهين بصفته الشاعرية، والسياسية والفكرية، سعد أردش كمخرج من ناحية، ومستفيد بلغته الإيطالية من ناحية أخرى، وعلى ذلك، أصبح النص الإنجليزى بين يدى صلاح جاهين، والنص الإيطالى بين يدى سعد أردش، والنص الألمانى بين يدى ليلى جاد، وعكف هذا الفريق يعمل فى النص نحو "خمسة أشهر أو يزيد".

خرجت مجموعة العمل، أو فريق الترجمة بنص يقدم معادلا أميناً وصادقا إلى حد كبير لنص بريخت الألمانى، ويقدم فى الوقت نفسه خليقة مسرحية مفهومه ومهضومة، وهذا ساعد كثيرا فى تسهيل مهمة الإخراج، وإعداد النص للعرض .

تم اختيار الممثلين تبعا لقاعدة عملية أساسية، وهى أنه ليس فى العرض المسرحى دور كبير وآخر صغير، وأن الشخصيات كلها شخصيات رئيسية، تتجاوز فى إبداع العرض المسرحى.

أثار تطبيق هذا المنهج- بالطبع- حساسيات لدى بعض الممثلين، وكان مثارا لمناقشات واعتراضات، مما ترتب عليه اعتذارات متوالية عن أداء كثير من الشخصيات.

يقول سعد أردش عن تجربة دائرة الطباشير القوقازية: "بقدر ما كنت حريصا فى (الإنسان الطيب) على ألا أعطى كل الجرعة الجديدة، بقدر ما حرصت فى

(الطباشير) على أن أنقل المنهج بكل تفاصيله إلى المشاهد المصري^(٥١) .

الإطار التشكيلي:

أقيم في المسرح القومي ما يمكن أن نطلق عليه (ورشة)، تعتبر معملا من المعامل التشكيلية، ولو استمر هذا العمل من قِبل المسرح القومي، وحاول من خلاله أن يؤسس للمستقبل معملا مستمرا، لأصبح من الممكن أن يكون لدينا الآن معامل ومدارس مختلفة للإطار التشكيلي، نظريا وتطبيقيا.



دائرة الطباشير القوقازية، إخراج سعد أردش، المسرح القومي ١٩٦٨

كانت فرصة بالنسبة إلى الممثل المصري لتجريب التعامل مع أطر تشكيلية وملابس و"إكسسوارات" لم يتمرس عليها من قبل.

إنها تجربة جديدة ومثيرة، واستعمالات غير مطروقة للخامة في تحررها من الزيف اللوني، وإعطاء طبيعة الخامة حق التعبير المكثف البسيط التلقائي، أي أن تحمل الخامة رؤية تلخيصية لما يراد التعامل معه من مفردات تشكيلية شكلا وإيحاء.

الرؤية الموسيقية:

فى دائرة الطباشير تبدت ألحان سيد مكاوى أكثر إدراكا لكثير من أسرار الملحمية، فهو فى "الإنسان الطيب" قد صب كلمات بريخت فى قالب موسيقى مصرى أصيل، أما الآن فإن ألحانه أصبحت تمتلك مفاتيح لأسرار الوظيفة التى وضعت من أجلها.

ولقد تبدى ذلك فى التقسيم الذى لجأ إليه سيد مكاوى بين ألحان "الراوى" وألحان الأفراد، حيث كان متقشفا كل التقشف فى أناشيد الراوى، لا يجعل أمامه هدفا إلا تعميق الإحساس المسرحى المطلوب، فى حين كان فى الأغانى الفردية يستلهم الألحان الذاتية بما فيها من جماليات منحدره من التراث المصرى بأشكاله المختلفة، ساعدته على ذلك الصياغة العالية التعبير التى أبدعها صلاح جاهين، الذى يقول: "جعلت بعض الأغانى ذات "قافية" فى أواخر الشطرات، والبعض الآخر بلا قافية، أما الأجزاء ذات "القافية" فهى الأغانى الفردية المطلوب فيها أن تكون أغنية فقط، ولذلك فقد حرصت على أن تكون أغانى مصرية ذات صدى عند السامع، ومن تراثه ومزاج شعبه، وهى تلك الأجزاء التى تتسم بالتمثل المصرى الكامل للنص، أما الأجزاء التى بلا قافية ، فهى نشيد الراوى الممتد من أول المسرحية إلى آخرها، وهذه الأجزاء جزء من النص الأصلى لبريخت حرصت على أن أنقله نقلا أميناً بما فيه من بدايات متشابهة، تساعد فى التردد والتأكيد على ما كان يهدف إليه بريخت.

فلم يكن بريخت ليأخذ إلا ما يفيد المعنى. باقتصاد شديد، ومن ناحية أخرى، فإن الأغانى الفردية تتميز بعنصر القافية، والشطرات المتساوية، واستلهم الروح المحلية" (٥٥)

الأداء التمثيلى:

إن الأداء التمثيلى فى تجربة مثل "دائرة الطباشير" يعطف شطر اتجاه جديد كل الجدة على اتجاهات التمثيل المصرى، بعيدا عن تلك السمة الاستغراقية الاندماجية، فأسلوب التمثيل فى المسرح الملحمى جديد على فن التمثيل المصرى،

والممثل حين يتعرفه ، فإنه لا يتعرفه كأسلوب فقط، وإنما كنظرية متكاملة فى المسرح، لأنه يضع الممثل أولا أمام ضرورة تطوير إمكانياته وأجهزته الأدائية بأن يعى تماما كل لحظة من لحظات وجوده على المسرح، لأنه فى كل لحظة منوط به أن ينقل إلى المتفرج فكرة، أو قضية، أو معلومة ما، فالأداء البريختى يحكم الانفعال باليقظة وسيطرة العقل، ففى مسرح بريخت ينبغى أن تتبع جاذبية الممثل، لا من شكله ووسامته، وإنما على أساس ما يمثله من أفكار، "ولقد ساعد ممثلى المسرح القومى على اجتياز هذه التجربة الجديدة أن المخرج سعد أردش نجح إلى حد كبير فى المحافظة على روح بريخت، فمن اللحظات التى يواجه فيها المتفرج المسرح قبل بداية العرض نحس بالمحاولة الناجحة لإقناعنا بأننا فى مسرح، مجرد مسرح، فهناك الستارة الداخلية الكالحة اللون التى تنزل فى صوت يقترب من الإزعاج يكفى لإيقاظ انتباه أى متفرج، كذلك فقد وفق المخرج إلى جانب استخدامه للمسرح العارى، فى استخدام (السيكو دراما) فى بعض مشاهد هروب "جروش" إلى الجبل أكثر من مرة عن طريق الظلال تلقى عليها من الخلف"^(٥٦).

هكذا تهيأ الجو المسرحى، لتهيئ الممثل المصرى والمتفرج المصرى لتلك التجربة الجديدة، فعمال المسرح يغيرون بعض عناصر الديكور أمام الجمهور، الذى يريده بريخت ويريده المخرج أيضا- انطلاقا من وعيه بهذا الشرط البريختى، واعيا متيقظا مفكرا، أنها علاقة جديدة بين المسرح والمتفرج بين الفن والواقع، فمسرح بريخت هو نظرة فلسفية متكاملة، تحتوى المسرح، وتمتد إلى خارج المسرح، إلى الجمهور، وإلى المجتمع، بل إلى العالم بأسره.

كان تقديم بريخت فى مصر، بقدر ما لاقى من ترحيب المثقفين، والمهتمين بالمسرح وحركة النقد، بقدر ما لاقى من التضاد بين المنهج وبين مساحة كبيرة من المثقفين، الذين بدءوا يفقدون إيمانهم بالثورة، حيث بدأ يتخلق رأى معارض بجانب الرأى المؤيد، فمسرح بريخت قائم على النظرية الماركسية، ونحن كمجتمع اشتراكى- آنذاك- رأينا فيه الأرضية الفكرية الواجب احتضانها من جانب الثقافة والأدب والفن فى مصر، لأنه إذا كانت اشتراكيتنا جادة فعلا، فلا أقل من أن نقدم مسرحا يدعو إلى الاشتراكية ، ويحذر الاشتراكيين والمؤمنين بالاشتراكية

من أعداء الاشتراكية، فهذا هو المنهج الذى يقوم عليه مسرح بريخت، والذى حاول بعض كتاب المسرح المصرى أن ينتهجه فى أعمالهم، مثل ألفريد فرج فى "عسكر وحرامية"، ومحمود دياب فى "باب المفتوح"، فكثير من أعمال الدراما المصرية فى الستينيات أفادت من المنهج التعليمى للمحمى عند بريخت، إلى أن وقعت الهزيمة، وبدأت جذور الاشتراكية تجتث، ويقوم على أنقاضها نوع من التنظيم الرأسمالى الفوضوى، فقد كانت "دائرة الطباشير" عام ١٩٦٨ محاولة من محاولات التفاوض الثورى، والشد من أزر التنظيم الاشتراكى الذى بدأت أعمدته بعد ذلك تنقوض وتهار.

الغاية

دَفْعَانِ
الْكَافِيَّةِ

وأخيرا فإنه يبقى أن فى مسرح الستينيات كانت هناك اتجاهات رسخت واتجاهات عبرت، كآى فعل ورد فعل، فمن حسنات الستينيات أن أصحاب المحاولات الراسخة من الجيل القديم الرائد كانوا موجودين، كانت هناك تيارات ثقافية وفنية عديدة، مثل تيار يوسف وهبى والحوار حول مصداقيته وتأثيره، ونهايات ربح لجورج أبيض وزكى طليعات وفتوح نشاطى، وكتاب مثل على أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وغيرهما، وتيار الواقعية الاشتراكية مع ظهور المد الاشتراكى، وكتاب ضباط، وضباط كتاب، أو كتاب النظام، أو نوع من الحماسة يتمثل فيما يسمى بمسرح الدولة، كذلك كانت هناك مجموعة البعثات المتراصة إلى بلاد مختلفة، وتيارات آتية من أوروبا الغربية تتادى بمسرح العبث، ومسرح التجريب، ومسرح الرؤى الخاصة، وتيارات أخرى آتية من أوروبا الشرقية تتادى بالتظهير، وبالفلسفة الماركسية، تيار جديد أو قراءة جديدة للمسرح تتمثل فى جماعات انتوت أن تقرر أشكالاً جديدة، مثل جماعة رشاد رشدى بمسرح الحكيم، وجماعة أخرى تضم سعد أردش، وصالح جاهين، وسيد مكاوى، وبريخت.

إن الستينيات بكل ما طفحت به من تيارات مختلفة سمحت بأن يكون لدينا كل تناقضات وتصادمات المسرح الذى يولد جديداً، ليس فى مصر فقط، بل فى كل مكان من العالم.

وعلى ذلك فلم يكن فى مسرح الستينيات التزام واضح بالاتجاه نحو لون أو تيار مسرحى بعينه يغلب على ممارسات تلك الفترة، حيث يظل كتاب ومخرجو الستينيات مجددين من منطق أنهم أدركوا أنهم يلعبون المسرح لأنهم يريدون أن يقولوا من خلال المسرح أشياء، وليس لأنهم فقط محبون للمسرح، فتوسلوا بكل ما رأوا أنه يمكنهم من التعبير عن هذه الأشياء دون تحديد مسبق.

فى الستينيات اجتمعت فى حديقة واحدة كل الأشجار الضخمة المظللة على التجارب الجادة والإيجابية، واستطاعت أن تستقى منها حالات وجمهوراً، فكان

هناك المسرح العسكرى يقدم عروضاً تاريخية ووطنية، والمسرح الحر يقدم نجيب محفوظ وأمهات الدراما العالمية، ومسرح الجيب يقدم التجارب الطبيعية، وأجيال تخرج من شرائق الإذاعة إلى المسرح، ومن المسرح إلى التلفزيون، ومن التلفزيون إلى المسرح.

وكان أداء الممثل من أشد العضلات فى مسرح الستينيات، فنستطيع القول بأن التقاءنا فى الستينيات مع التيارات الفكرية العالية المستوى عند التطبيق قد اصطلد- فى كثير من الأحيان- بجدران صلبة، من حيث الوقوف أمام الشخصية، أو إلى جانب الشخصية، أو داخل الشخصية، ولكن فى النهاية استفاد الممثل المصرى من خوضه تلك التجارب، وبخاصة المثقفون الواعون الموهوبون منهم.

استطاع مسرح الستينيات- رغم كل شيء- نصا وعرضاً أن يسجل كل ما خطر للمثقفين المسرحيين من عناصر نقد حول الأوضاع الراهنة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وعسكرياً ، بشكل شاعرى أدى إلى عدم حدوث تناقض عنيف بينهم وبين النظام، أو مراكز السلطة فى الستينيات، ذلك رغم المحاذير والمصادرات الأدبية والفنية.

"ويبقى أيضاً لمسرح الستينيات أنه كان يمتلك قدرًا من التفاؤل كوسيلة للارتباط بالمستقبل، فكتاب ومخرجو الستينيات كانوا شعراء، وهذا الوجدان الشاعر هو ما تبقى من ذلك المسرح، مهما اختلفت أو اتفقت معه الآراء، وقد لا تصمد بعض مسرحيات الستينيات أمام النقد بمعناه الحقيقى فنياً، ولكنها تصدح بالنبل الإنسانى، وتمتلئ بالأمل، وتشحذ الطموح والقدرة الإنسانية، وعندما يفتقر المسرح إلى كل ذلك، فإنه يفتقد الكثير، فى مسرح الستينيات كان هناك انتباه، والانتباه من سمات مجتمعات الفعالية، ومن هنا صار ذلك المسرح نموذجاً مثاليًا أمام أى واقع مهزوم".

ثبت المراجع

دَفْعُ الْكَلْبِ
الْكَلْبِ الْكَلْبِ

- ١- د. حسن محمد : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٥٢٧ - ٥٢٨.
- ٢- حمدى غيث، نوفمبر ١٩٩١.
- ٣- المصدر السابق.
- ٤- زكريا سليمان : أحد مؤسسى فرقة المسرح الحر عام ١٩٩٠.
- ٥- د. سمير سرحان : المسرح المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ ص ٣٢ - ٣٤.
- ٦- كمال ياسين : مخرج مسرحى وأحد مؤسسى فرقة المسرح الحر، من محاضرات دبلوم الدراسات العليا، ١٩٨٢.
- ٧- المصدر السابق.
- ٨- د. حسن محسن : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر - مرجع سابق، ص ٢٢٧.
- ٩- سليمان جودة : فى الواحة مع لطفى الخولى، صحيفة الوفد، القاهرة، ١٩٨٠.
- ١٠- فؤاد دواره : المسرح بعد الحرب المالية الثانية، مجلة الفنون، العدد ١٠، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٦٨ - ٦٩.
- ١١- د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠، ص ٨٩ - ٩٠.
- ١٢- سعد أردش، فبراير ١٩٩٠.
- ١٣- سمير الصقورى، ديسمبر ١٩٩١.
- ١٤- المصدر السابق.
- ١٥- المصدر السابق.
- ١٦- المصدر السابق.
- ١٧- المصدر السابق.
- ١٨- المصدر السابق.
- ١٩- المصدر السابق.
- ٢٠- د. لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٧٠.
- ٢١- سعد أردش، مارس ١٩٩٢.
- ٢٢- المصدر السابق.
- ٢٣- شكيب الخورى : مسرح العبث عن توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، العدد ٧٦، أكتوبر ١٩٨٧، ص ٣٩.
- ٢٤- المسرحية ص ١٠٣.
- ٢٥- د. فتوح أحمد : فى المسرح المصرى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٠٧.
- ٢٦- سعد أردش : مخرج المسرحية ١٩٩٢.
- ٢٧- رجاء النقاش : مجلة الكواكب ٢٤/٣/١٩٦٤.
- ٢٨- سعد أردش، مايو ١٩٩٢.
- ٢٩- مجلة الجيل، ١٨/١١/١٩٦٣.
- ٣٠- كامل زهيري : من غير سياسة، مجلة صباح الخير، القاهرة ١٦/٤/١٩٦٤.

- ٣١- فاروق عبد القادر : مقدمة مسرحية إيزيس حبيبتي، دار الفكر لدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢ - ١٣.
- ٣٢- محمود أمين العالم : "ثلاث مسرحيات ومأساة واحدة"، صحيفة الأسبوع السياسى، ١٩٦٥/٤/١٤.
- ٣٣- علاء الديب : مجلة صباح الخير العدد، ٤٨٠، القاهرة، ١٩٦٥/٤/٢٩.
- ٣٤- صبحى شفيق : صحيفة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٥/٤/٢٩.
- ٣٥- المصدر السابق.
- ٣٦- د. صبرى عبد العزيز : أثر ثورة يوليو على فن الديكور المسرحى، مجلة الفنون، العدد ٢٠، ١٩٨٤، ص ١٠٩.
- ٣٧- صبحى شفيق : صحيفة الأهرام، القاهرة ١٩٦٥/٤/٢٩.
- ٣٨- المصدر السابق.
- ٣٩- علاء الديب : مجلة صباح الخير - القاهرة ١٩٦٥/٤/٢٧.
- ٤٠- عبد الفتاح الجمل : صحيفة المساء الفنى، القاهرة ١٩٦٥/٤/٢٥.
- ٤١- سعد أردش : مجلة الإذاعة، القاهرة ١٩٦٥/٥/١٧.
- ٤٢- ألفريد فرج، مايو ١٩٩٠.
- ٤٣- المصدر السابق.
- ٤٤- عبد الرحمن أبو صوف : حوار مع فنان المسرح سعد أردش، مجلة الفنون، العدد ٢٥، القاهرة ١٩٨٥.
- ٤٥- سعد أردش : حل مفهوم الطليعة فى المسرح، مجلة المسرح، العدد ٢٠، القاهرة ١٩٨٢.
- ٤٦- جلال العشرى : مجلة المسرح، العدد ٢٥، القاهرة ١٩٦٦.
- ٤٧- بهيج نصار : الضحك والتعليم فى عسكر وحرامية، صحيفة الجمهورية، القاهرة ١٩٦٦/١١/١٠.
- ٤٨- جلال العشرى : المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٠٥.
- ٤٩- المصدر السابق.
- ٥٠- ألفريد فرج : مجلة المسرح والسينما، العدد ٥٠، القاهرة، فبراير ١٩٦٨.
- ٥١- د. عبد الرحمن بدوى : مقدمة من الأعمال المختارة لبريخت، المسرح العالمى، الكويت، ١٩٧٥.
- ٥٢- فردريك أوين برتولد بريخت : حياته - فنه - عصره، ترجمة : إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٤٢ - ٢٤٤.
- ٥٣- سعد أردش ، ١٩٩٠
- ٥٤- المصدر السابق .
- ٥٥ - مجلة الفنون، العدد ٢٠، يونيه ١٩٨٤ .
- ٥٦ - صالح مرسى : "دعوة للصمت ودعوة للكلام"، مجلة صباح الخير، العدد ٦٧ ، القاهرة، ديسمبر ١٩٦٨ .

التعريف بالمؤلفة

الكاف



د. منى صادق

- بكالوريوس الفنون المسرحية من أكاديمية الفنون بمصر.
- دبلوم الدراسات العليا، تخصص "إخراج درامى".
- ماجستير فى الفنون المسرحية، تخصص "إخراج مسرحى".
- دكتوراه الفلسفة فى الفنون المسرحية من أكاديمية الفنون بمصر.
- عضو هيئة التدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية، بأكاديمية الفنون بمصر.
- رائد اللجنة الفنية لمهرجانى المسرح العربى والمسرح العالمى بالمعهد العالى للفنون المسرحية.
- رائد اللجنة الاجتماعية باتحاد طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية.
- عضو لجان تحكيم مسابقة المسرح الجامعى لثلاث دورات (جامعة القاهرة - جامعة حلوان) ، ١٩٩٧ - ٢٠٠٠ .
- تقوم بالتدريس بقسم الإعلام التربوى بكلية التربية، جامعة طنطا.

صدر من دفاتر الأكاديمية

دَفْعَانِ
الْكَافِيَّةِ

قرزنا

تكاملية الفنون وتراسلها

د. رفيق الصبان - أ. صلاح طاهر - د. صلاح فضل
د. صلاح قنصوه - د. عز الدين إسماعيل - د. فوزى فهمي
د. مدكور ثابت - د. نبال منيب - د. نهاد صليحة



بحر بني

القلب ما زال ينتظر
ورشة مسرحية هي شعرا مل دنقل

د. محمد أبو الخير



وفترى

سينما الدوجما

د. إيمان عاطف



تقيبي

لقضايا التجريب المسرحي
المصطفى

د. سيد خاطر



تقييمي
لرؤية الاقتصاد
في مشروع التجريب المسرحي المصري

د. حسام عطا



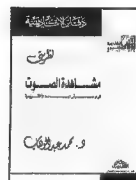
فرضياتي
لاكتشاف السينما المصرية

د. مملوك ثابت



نظريتي
مشاهدة الصوت
في موسيقى الوسائط الإلكترونية

د. محمد عبد الوهاب



نظريتي
إبداعات مشاهدة الصوت
في الموسيقى الإلكترونية

د. محمد عبد الوهاب





د. يحيى عبد التواب

بحريني
حسين وعزيرة
ليبرتوباليه



د. مصطفى جاد

نقريتي
أرشيف الفولكلور
(١) الناسيس



د. صلاح قنصوه

نقريتي
في فلسفة الفن



د. عبد الرحمن دسوقي

ورلاستي
الوسائط الحديثة
في سينوجرافيا المسرح

منهجي
فن الاشتباك
بين الممثلين والمساهلين

د. ملحت أبو بكر



سؤالي
من كتب مسرحيات
يعقوب صنوع؟

د. محسن مصباحي



رقم الإيداع: ٢٠٠٥/١٨٦٦٢

دار التحرير للطباعة، ٣٢٠١٢٨٥

رؤيتي هي مبدأ العنوان الذي يبدأ به دفتر د. منى صادق، العضو المخلص النشيط في هيئة التدريس بأكاديمية الفنون (المعهد العالي للفنون المسرحية)، فإذا ما بدا اللجوء إلى عنوان يشير إلى "رؤية خاصة بها، كأنه منحى شخصي، فإنه لذلك فعلاً: لأن هذا ما أردناه لسلسلة "دفتر الأكاديمية"، لتخرج بها إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون في الحركة النظرية للفن، فالقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، لتطرح تنوعاً من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمنقشات الرأي العام الثقافي وأحكامه.

وفي واحد من أبرز تخطيطاتنا في اتجاه ذلك الهدف، جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفتر الأكاديمية"، التي سيتحمل المؤلف في كل عدد منها مسئولية الطرح الذي يقدمه على سبيل الإسهام المباشر في حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفي يراه لازماً للآخرين.

واعتبرت ذلك نهجاً ومساراً جديداً بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلاً للرفض أو للتبني، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحي، التي بدونها لا يكون إلا ذلك "الشع" وهو المساوي - عندنا - لفقدان الحياة.. أو ما يسمونه الموت السريري.

وفي ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذي يصدر خلاله دفتر د. منى صادق في مجال الثقافة المسرحية في حياتنا، لما يتيح ذلك من مساحة للجدل والاشتباك.. الذي نبغيه.. وما نحن قد بدأناه..

د. مكرم ثابت